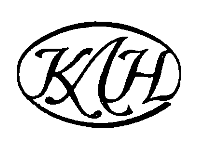


Ю. Н. ТЫНЯНОВ

Литературный факт

Ю. Н. ТЫНЯНОВ · Литературный факт



КЛАССИКА
ЛИТЕРАТУРНОЙ
НАУКИ



Литература есть динамическая речевая конструкция.



Ю. Н. ТЫНЯНОВ

Литературный факт



Москва «Высшая школа» 1993

ББК 83
Т93

Федеральная целевая программа
книгоиздания России

Автор вступительной статьи и комментария канд. филол. наук
В. И. Новиков

Составитель *О. И. Новикова*

Рецензент:
кафедра теории литературы Донецкого государственного университета
(зав. кафедрой д-р филол. наук, проф. М. М. Гиршман)

Тынянов Ю. Н.
Т93 Литературный факт /Вступ. ст., коммент. В. И. Новикова, сост. О. И. Новиковой. — М.: Высш. шк., 1993. — 319 с. — (Классика литературной науки).
ISBN 5-06-001851-2

Нельзя представить филолога без знания фундаментальных научных трудов Ю. Н. Тынянова (1894 — 1943) по теории и истории литературы, других видов искусства. Самые важные и нужные работы крупнейшего советского литературоведа составили основу этой книги. Вступительная статья, в которой дана общая характеристика научного наследия ученого, и комментарий помогут студенту понять направление научного поиска Ю. Н. Тынянова.

Т $\frac{4603010000\,(4309000000) - 145}{001(01) - 93}$ без объявл.

ББК 83
8

ISBN 5-06-001851-2

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Задача настоящего издания — познакомить студента-филолога с научным наследием крупнейшего отечественного литературоведа XX в. Юрия Николаевича Тынянова (1894 — 1943).

Теоретические идеи Тынянова, его историко-литературные исследования и критико-эстетические оценки оказали огромное воздействие на развитие филологической мысли в нашей стране и за рубежом. Невозможно представить серьезного литературоведа или критика, который в своей работе не обращался бы сегодня к опыту Тынянова. Проводятся регулярные Тыняновские чтения, выходят Тыняновские сборники, разнообразие тематики которых обусловлено самой многогранностью личности ученого и писателя, широким диапазоном его духовных интересов. Наследие Тынянова осмыслено пока не в полной мере, широкое и эффективное применение его идей, разработанных им приемов научного анализа — еще впереди.

Настоящее издание состоит из четырех разделов: 1) теория литературы; 2) история русской литературы; 3) критика; 4) литература и другие виды искусства. Таким образом, Тынянов предстает перед читателем как исследователь универсального склада, сочетающий теоретическую концептуальность с конкретным историзмом, умение погружаться в прошлое с живым интересом к литературной современности, строгую научность с раскованным эссеизмом.

Первый раздел открывает главная теоретическая работа Тынянова — «Проблема стихотворного языка», затем следуют принципиальные в методологическом отношении статьи «Литературный факт», «О литературной эволюции», «Проблемы изучения литературы и языка», содержащие важнейшие теоретические постулаты ученого и отразившие его научный диалог с единомышленниками — выдающимися теоретиками литературы В. Б. Шкловским, Б. М. Эйхенбаумом и Р. О. Якобсоном. Завершает раздел эссе из коллективного сборника «Как мы пишем», где Тынянов теоретически анализирует собственный писательский опыт.

Во втором разделе представлены статьи о Пушкине, Тютчеве, Некрасове, Блоке и Хлебникове: к каждому из этих художников слова Тынянов находит свой ключ, в каждой из статей точная характеристика творческой индивидуальности сочетается с острой постановкой общенаучных проблем.

В третий раздел включены произведения Тынянова, относящиеся к литературной критике,— от рецензии на отдельное произведение («200.000 метров Ильи Эренбурга») до целостной панорамы русской поэзии 20-х годов («Промежуток»).

Четвертый раздел представляет общеэстетическую позицию Тынянова, отражает поиски коренных различий между литературой и другими видами искусства (живопись, кино, музыка).

В книге сохранены все постраничные сноски Тынянова, а также его примечания и дополнения к работе «Проблема стихотворного языка», следующие непосредственно за текстом статьи и помеченные арабской цифрой. С целью разделения собственных примечаний Ю. Н. Тынянова и примечаний комментатора данного издания применен следу-

ющий принцип: постраничные примечания Тынянова и переводы иноязычных слов и выражений помечены звездочкой и помещены в сноске в конце страницы, а постраничные примечания комментатора — арабской цифрой и звездочкой и вынесены в комментарий в конце книги. Кроме примечаний к тексту и указаний на конкретные источники, с которых перепечатываются работы Тынянова, комментарий содержит раздел «Основные понятия научной системы Тынянова».

Тексты Ю. Н. Тынянова печатаются по следующим изданиям:

Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929.

Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965.

Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Укажем также основную литературу о Тынянове:

Белинков А. Юрий Тынянов. 2-е изд. М., 1965.

Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966.

Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. М., 1983.

Тыняновский сборник. Рига, 1984 — 1990. Вып. I — IV.

Каверин В., Новиков Вл. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. М., 1988.

ЧТО ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА

Юрий Николаевич Тынянов родился 18 октября 1894 г. в городе Режица Витебской губернии (ныне — Резекне, Латвия), в семье врача. Учился в псковской гимназии. В 1912 г. поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, где слушал лекции выдающихся языковедов И. А. Бодуэна де Куртене и А. А. Шахматова, занимался в пушкинском семинарии профессора С. А. Венгерова.

Как личность Тынянов сформировался очень рано. Его гимназические сочинения содержат цельный и глубоко индивидуальный взгляд на жизнь и на литературу, а юношеские стихи полны внутреннего драматизма и духовной целеустремленности. В студенческие годы Тынянов сумел взять от филологической науки максимум того, что она могла дать молодому, ищущему уму. Руководитель пушкинского семинария С. А. Венгеров был представителем культурно-исторического литературоведения, довольно безразличного к эстетической специфике литературы, но весьма последовательного в стремлении со всей полнотой описывать исторический контекст творчества писателей. От своего учителя, от культурно-исторической школы Тынянов перенял замечательный максимализм знания, при котором суждения о том, что чего-то «знать не надо» или «можно не знать», были просто немыслимы. Впоследствии, в середине 20-х годов, Тынянов рассказывал своей ученице Л. Я. Гинзбург: «Помнится, мне нужна была какая-то статья Герцена; я спросил Сем<ена> Аф<анасьевича>, где она напечатана. Он возмутился: «Как, вы это серьезно?»— «Серьезно».— «Как, я вас при университете оставляю, а вы еще весь «Колокол» не читали!»[1]

Уважение к факту, неподдельный интерес к «мелочам» и «частностям» стали с тех пор неотъемлемыми свойствами научной натуры Тынянова, а позднее очень пригодились ему и как

---

[1] *Гинзбург Л.* О старом и новом: Статьи и очерки. Л., 1982. С. 351.

историческому романисту. С самых первых научных опытов он шел от фактов к обобщениям, а не наоборот, как это впоследствии сделалось привычным для официального советского литературоведения, вооруженного априорными конъюнктурно-идеологическими установками и склонного «неподходящие» факты просто отбрасывать или утаивать. Но полнота знания была для Тынянова не целью, а средством научной работы. Он не сбивался на самоцельную демонстрацию своих знаний и фактических наблюдений, не занимался пассивным собиранием «материалов для исследования», а тут же, немедленно к этому исследованию переходил. Отсюда его недовольство старой академической наукой. «Пушкинисты были такие же, как теперь,— малые дела, смешки, большое высокомерие. Они изучали не Пушкина, а пушкиноведение. Я стал изучать Грибоедова — и испугался, как его не понимают и как не похоже все, что написано Грибоедовым, на все, что написано о нем историками литературы...»— рассказывал потом Тынянов в «Автобиографии» (1939).

Активной концептуальностью отмечены первые работы Тынянова: доклад «Литературный источник "Смерти поэта"» (1913)[1], где он доказывает наличие в лермонтовском стихотворении реминисценций из Жуковского и размышляет о «цепкости» литературных традиций, и доклад о пушкинском «Каменном госте» (1914), где сюжет трагедии соотнесен с судьбой поэта: «Драма Дон Гуана — это драма Пушкина»[2]. В студенческие годы была написана и большая работа о Кюхельбекере, рукопись которой не сохранилась.

Обратимся вновь к скупым строкам тыняновской «Автобиографии»: «Революция. Тяжело заболел. В 1918 году встретил Виктора Шкловского и Бориса Эйхенбаума и нашел друзей. Опояз, при свече в Доме искусств спорящий о строении стиха. Голод, пустые улицы, служба и работа как никогда раньше.

Если бы у меня не было моего детства — я не понимал бы истории. Если бы не было революции — не понимал бы литературы»[3].

Здесь многое нуждается в расшифровке и дополнении. Обладая ярко выраженной индивидуальностью, Тынянов вместе с тем был наделен высокой степенью эмоционально-духовной отзывчивости. Время, обстоятельства, окружающая среда, родственный и дружеский круг оставили неповторимый след в судьбе и творчестве. Его

---

[1]Впервые опубликован: Вопр. литературы. 1964. № 10. С. 98 — 106.

[2]Об этом докладе см.: *Чудакова М. О., Тоддес Е. А.* Тынянов в воспоминаниях современника //Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 96 — 98.

[3]Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966. С. 19.

ближайшим другом в псковской гимназии стал Лев Зильбер (впоследствии крупный ученый-микробиолог), которому Тынянов посвятил свою первую печатную работу. В 1916 году Тынянов женился на сестре Льва — Елене, а несколько лет спустя его младшая сестра Лидия (в дальнейшем детская писательница, автор исторических повестей) вышла замуж за младшего брата Льва и Елены — молодого филолога и прозаика Вениамина Каверина. В. Каверин стал учеником Тынянова и его другом, а после смерти учителя — неутомимым исследователем и пропагандистом его научно-художественного творчества, чрезвычайно много сделавшим для увековечения памяти Тынянова и издания его произведений.

Тяжелая болезнь, поразившая Тынянова в молодые годы и затем приведшая его к смерти в возрасте сорока девяти лет, стала драматичнейшим испытанием, в ходе которого выковалось то, говоря пушкинским словом, «самостоянье», которое позволило Тынянову реализовать на коротком жизненном пути бóльшую часть своих грандиозных замыслов. Остро ощущая трагизм бытия, Тынянов всегда был увлечен задачами культурного созидания, поддерживал в своих учениках и читателях веру в жизнь, в бесконечные возможности художественного слова.

Сложным и неоднозначным было отношение Тынянова к Октябрьской революции. Вот что пишет об этом В. Каверин: «... самое поступление на службу в 1919 году было принципиальным поступком. Учреждения бастовали. Матросы и солдаты учились писать на машинках. Вопрос — с кем?— для Ю. Н. Тынянова решился без колебаний. Так он думал в девятнадцатом году. В двадцать первом он разделял раздумья и опасения А. Блока»[1]. Здесь имеются в виду зафиксированные К. И. Чуковским слова Блока в последний год жизни: «А может быть революции не было? Может быть, та, что была, ненастоящая?»[2] Тынянов принадлежал к той части русской интеллигенции, которая, не уставая размышлять над «проклятыми вопросами», избегая политического самообольщения, свой долг видела прежде всего в неустанной работе по сохранению и приумножению конкретных духовных ценностей. А характер и смысл революции, смысл исторического процесса XX в. Тынянов стремился понять не изолированно, а в сравнении и сопоставлении с «веком минувшим». Так осмыслял он русскую историю в своей художественной прозе, так он исследовал русскую литературу в своих научных трудах.

В становлении Тынянова как ученого огромную роль сыграл ОПОЯЗ — Общество изучения поэтического языка. В него входили

---

[1] *Каверин В., Новиков Вл.* Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове.М., 1988. С. 41.

[2] *Чуковский К.* Александр Блок как человек и поэт: Введение в поэзию Блока. Пг., 1922. С. 80.

лингвисты Е. Д. Поливанов и Л. П. Якубинский, стиховеды С. И. Бернштейн и О. М. Брик. Особенно близкими Тынянову — и в человеческом, и в научном смысле — стали Виктор Борисович Шкловский и Борис Михайлович Эйхенбаум (первому из них впоследствии была посвящена одна из принципиальнейших научных работ Тынянова «Литературный факт», второму — не менее важная работа «О литературной эволюции»). Опоязовцы считали себя революционерами в науке, они с полемической дерзостью отталкивались от традиций академического литературоведения, вырабатывали новую, непонятную для многих научную терминологию. Опоязовская филология была тесно связана с художественной практикой футуризма: ученых-новаторов с поэтами-новаторами объединяла увлеченность «самовитым словом», т.е. словом как таковым.

Однако остросовременный и порой юношески-задиристый характер опоязовской науки сочетался с глубокой познавательной серьезностью. Опоязовцы обратились к коренным вопросам теории и истории словесного искусства: они стали конкретно выяснять, чем художественный язык отличается от языка обыденного, как рождаются жанры и стили, почему они сменяют друг друга во времени. Эта проблематика была в центре литературного сознания и во времена Ломоносова и Тредиаковского, и во времена Пушкина и Вяземского. В этом отношении новый научный метод (неудачно окрещенный «формализмом») имел серьезную традиционную опору в российской словесности. Недаром в своем стихотворном экспромте 1927 г. (надпись на экземпляре статьи «Пушкин и архаисты», подаренной Эйхенбауму, воспроизведенная также в знаменитой «Чукоккале») Тынянов обращался к славным предшественникам — литераторам 1810-х годов: «Был у вас — //Арзамас, Был у нас — //Опояз — //И литература...»

Интерес к художественной форме, к поэтике всегда характерен для самой литературы в кульминационные моменты ее развития. И во времена «золотого века» русской поэзии, и во времена ее «серебряного века» мастера поэтического слова были весьма склонны к филологической рефлексии. Непосредственными предшественниками опоязовцев явились Иннокентий Анненский и Валерий Брюсов, Андрей Белый и Александр Блок. И Тынянов, и Эйхенбаум, и Шкловский — не сухие педанты, а люди творческой складки, сочетавшие аналитизм мышления с литературным даром, пониманием словесного искусства изнутри.

В основе опоязовской эстетики лежит противопоставление материала искусства и собственно художественных факторов. Терминологически эта антитеза оформлялась по-разному: «материал и прием», «материал и форма», «материал и конструкция», «материал и стиль». И тут не очень важны терминологические оттенки — важно, что

такое противопоставление не привнесено извне, а присуще самой природе искусства (в отличие от достаточно умозрительного деления на «содержание» и «форму»). Каждый художник в самом процессе творчества ощущает различие между тем материалом (не в буквальном, конечно, а в переносном смысле), которым он изначально располагает, и той творческой трансформацией материала, которую ему предстоит осуществить, различие между «что» и «как».

Границы между «материальными» и собственно художественными факторами исторически подвижны, но искусство в целом никогда не утрачивает своей диалектической двусоставной природы. Поэтому разграничение и сопоставление материала и стиля дает ключ и к познанию отдельных произведений, и к постижению исторических закономерностей развития литературы. Первая опубликованная работа Тынянова — «Достоевский и Гоголь (К теории пародии)», написанная в 1919 г. и вышедшая в 1921 г. отдельным изданием в опоязовской серии «Сборники по теории поэтического языка», основана на тщательном и глубоком выявлении стилевых различий между Достоевским и Гоголем. Это позволило автору прийти к смелому выводу о том, что Достоевский как художник слова сформировался в процессе отталкивания от гоголевских стилевых принципов. Принцип отталкивания, по мысли Тынянова, лежит в основе литературного развития, является объективным законом. «... Всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов»[1].

По окончании университета Тынянов был оставлен для продолжения научной работы при кафедре русской литературы. С 1921 г. в течение десяти лет он преподавал в Институте истории искусств, читая курсы лекций о русской поэзии. До 1924 г., когда Тынянов был избран профессором института, ему приходилось совмещать научную работу со службой (переводчик в Коминтерне, корректор в Госиздате). Многие слушатели Тынянова: Л. Я. Гинзбург, Т. Ю. Хмельницкая, Н. Л. Степанов, Б. Я. Бухштаб — стали в дальнейшем известными литературоведами.

В начале 20-х годов Тынянов работает с чрезвычайной интенсивностью. Он много занимается Пушкиным и литературной борьбой его эпохи, пишет большую статью-монографию «Архаисты и Пушкин», которая и по объему, и по тематическому масштабу могла бы стать отдельной книгой. Здесь Тынянов доказывает, что поэзия 1820-х годов не умещается ни в привычную схему «классицизм — романтизм», ни в новую схему «прогрессивные литераторы — реакционные литераторы», что «борьба идет на несколько флангов»[2]. Внутри враждующих литературных течений и

---

[1]*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198.

[2]*Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 23.

группировок существует более тонкая дифференциация. Так, среди «архаистов» выделялся, с одной стороны, круг «Беседы» во главе с Шишковым, а с другой стороны, ряд писателей, стремившихся применить классицистическую поэтику для создания мощных художественных произведений в гражданском духе: Катенин, Грибоедов, Кюхельбекер (Тынянов назвал их «младоархаистами»). Статья «Архаисты и Пушкин» — образец такого подхода, при котором история литературы и социально-политическая история рассматриваются не просто как тождественные, а как сложно взаимодействующие, накладывающиеся друг на друга процессы. Эта открытая Тыняновым диалектическая модель может быть с успехом применена ко многим другим историко-литературным ситуациям. Ведь борьба между «левыми» и «правыми» политическими тенденциями — это одно, а споры эстетически «левых» группировок (т.е. сторонников новаторских форм и стилей) с эстетически «правыми» (т.е. художественно консервативными) противниками — это все-таки нечто другое. И каждый литератор должен быть исторически охарактеризован сразу в двух системах координат.

Такая объемная картина литературной жизни помогла Тынянову во всей полноте рассмотреть ту мудрую и независимую позицию, которую занял в идейно-эстетических спорах эпохи Пушкин. Пушкину не хотелось повторять путь романтиков-«карамзинистов», его страшила опасность многословия и легкодостижимой красивости. Здесь Пушкин сходился с «младоархаистами». Но в поисках простоты и естественности «младоархаисты» устремлялись в прошлое, пытались возродить классицистические приемы — Пушкин был с этим решительно не согласен, идеал живой гармонии для него был в будущем, в новизне.

В статье «Пушкин и Тютчев» Тынянов опровергает позднейшую культурную легенду о том, как якобы восторженно принял и благословил Пушкин стихи Тютчева. Подобные легенды рождаются из по-своему понятного, но довольно примитивного стремления к схематизирующей идеализации, к простодушному объединению в «стройные ряды» тех писателей, что в реальной жизни шли одинокими и тернистыми путями. Дело тут даже не в личных отношениях между литераторами, а в отношениях творческих, которые, по Тынянову, всегда определяются законом «отталкивания». Как подлинно великий поэт, Тютчев не просто «продолжает» Пушкина: «Поэзия в 30-х годах ушла не вперед и не назад, а вкось: к сложным образованиям Лермонтова, Тютчева, Бенедиктова»[1].

Тынянову было чуждо обожествление классиков. В статье «Мнимый Пушкин» (1922, впервые опубликована в 1977 г.) он не побоялся подвергнуть сомнению легендарную формулу Аполлона

---

[1] *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 191.

Григорьева: «Пушкин — это наше все», поскольку подобные красивые выражения мешают понять, в чем состоит конкретное своеобразие и конкретная ценность творчества великого поэта. Существует набор штампованных эпитетов, расхожих комплиментов, применимых к любому из классиков и механически повторяемых в предисловиях и юбилейных речах. В противовес этой монументальной пошлости Тынянов всегда искал (и успешно находил) «особые приметы» каждого художника слова. «Его лирика приучает к монументальному стилю в малых формах»,— сказано о Тютчеве. Своеобразие Некрасова увидено в том, что он ввел «в классические формы баллады и поэмы роман и новеллу со сказом, прозаизмами и диалектизмами, а в формы «натурального» фельетона и водевиля — патетическую лирическую тему». Столь же отчетливы и характеристики поэтов XX в.: «Брюсов ввел в поэзию пафос изобретателя, пафос научного опыта над жизнью слова»; «Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к человеческому лицу за нею»; «Хлебников... существовал поэтической свободой, которая была в каждом данном случае необходимостью».

Историческая конкретность исследовательской работы Тынянова гармонически сочеталась с широтой теоретических обобщений. Летом 1923 г. он завершает свой главный теоретико-литературный труд, названный им первоначально «Проблема стиховой семантики», а при издании в 1924 г. получивший заглавие «Проблема стихотворного языка». Приступая к знакомству с этим нелегким для читательского восприятия, но важнейшим для понимания системы идей Тынянова научным произведением, надо иметь в виду, что реальный масштаб его работ, как правило, крупнее той непосредственной темы, что обозначена в названии. В этом сказались присущие ученому черты истинного интеллигента: сдержанность, скромность, требовательность к себе. Заметим, что в дальнейшем в советском литературоведении возобладала другая традиция, когда широковещательный, «глобальный» заголовок прикрывает достаточно скромную сумму концептуальных положений. «Проблема стихотворного языка» — книга о динамическом соотношении частей и целого в литературом произведении, о фундаментальных различиях между стихом и прозой, о самом характере связи между звучанием и значением слова. Тынянов здесь, по существу, предлагает научную разгадку тайны поэтического слова, его эмоциональной магии.

«Проблема стихотворного языка» — книга не «откровенная», а «сокровенная», требующая от читателя долгой и терпеливой работы, активного диалога с научным текстом. Мысль Тынянова движется столь стремительно, что многие логические звенья порой либо опущены, либо обозначены конспективно. Чтобы по-настоящему понять эту книгу, читателю необходимо как бы «перевести» ее с

тыняновского терминологического языка на язык собственных филологических представлений, применить тыняновские теоретические модели к разнообразному литературному материалу, попробовать заменить тыняновские иллюстрации и примеры на другие. Обозначим важнейшие теоретические законы, сформулированные на протяжении книги.

Закон исторической смены «мотивированных» и «немотивированных» художественных систем. В ходе литературной эволюции закономерно чередуются стили «сложные» и «простые», «трудные» и «легкие». Это своеобразный «чет» и «нечет» литературного развития. Для того чтобы четко проследить ход этого развития, как указывает Тынянов, «мы должны работать над материалом с ощутимой формой», «выяснение конструктивной функции какого-либо фактора удобнее всего вести на литературном материале выдвинутого или смещенного ряда (немотивированного)...». Иными словами, природа «простого», «мотивированного» явления постигается через предшествующее ему или следующее за ним «сложное», «немотивированное» явление.

Закон динамического взаимодействия материальных элементов художественного произведения: «...стих обнаружился как система сложного взаимодействия, а не соединения: метафорически выражаясь, стих обнаружился как борьба факторов, а не как содружество их... Специфический плюс поэзии лежит именно в области этого взаимодействия, основой которого является конструктивное значение ритма и его деформирующая роль относительно факторов другого рода...». Тынянов показал, что принцип «отталкивания», борьбы характерен и для внутреннего строя произведений. Чтобы понять произведение, войти в его мир, надо искать в нем этот динамический конфликт, художественный нерв.

Закон «единства и тесноты стихового ряда». Стих, строка — это не просто отрезок текста, это молекула поэзии, несущая в себе все ее важнейшие свойства. Слова в стихотворной строке вступают друг с другом в интенсивное смысловое взаимодействие. Эта «динамизация речевого материала» выражается в том, что стиховое слово, стоящее в конце строки, семантически выделяется, что в каждом стиховом слове становятся ощутимыми второстепенные лексические значения и меняется значение основное, что сюжет стихотворного произведения подчиняется его ритму.

Закон коренного различия стиха и прозы: «Нельзя изучать ритм прозы и ритм стиха как нечто равное». По Тынянову, в стихе значение слова «деформируется» звучанием, а в прозе звучание слова «деформируется» значением. Это отражается и в самом характере восприятия нами стихотворных и прозаических текстов. Читая стихи, перечитывая их или вспоминая знакомые строки, мы ощущаем их движение, протекание (Тынянов обозначил это свойство термином «сукцессивность», буквально означающим «последовательность»). А

при восприятии прозы, наоборот, все произведение, даже самое обширное, выстраивается в нашем сознании в единую картину (по Тынянову, «симультанную», т.е. одновременную). Конструктивный принцип прозы — «симультанное использование семантических элементов слова».

Все эти законы не просты, они не лежат на поверхности, а касаются внутренней специфики поэтического и прозаического слова. Нельзя сказать, что они были глубоко усвоены отечественной теоретико-литературной мыслью. «Это книга, которую надо изучать, которую надо усвоить, которую надо продолжать»,— сказал Б. В. Томашевский в 1944 г., и его слова почти полвека спустя звучат с той же степенью актуальности.

В 1924 г. «Проблема стихотворного языка» вышла отдельным изданием, а весной в журнале «Леф» появилась статья «О литературном факте» (перепечатывая ее в сборнике «Архаисты и новаторы» пять лет спустя, Тынянов дал ей название «Литературный факт»). Статья открывается вопросом, который может служить своеобразным эпиграфом ко всему написанному Тыняновым-ученым: «Что такое литература?» И по ходу статьи ответ на этот вопрос дается: «...литература есть динамическая речевая конструкция».

На первый взгляд определение кажется замысловатым. Действительно, оно не очень подходит для школярского зазубривания, для употребления в качестве универсальной отмычки. Его надо понять и осмыслить в контексте всей тыняновской литературной теории (и шире — опоязовской литературной теории). Это определение объединяет три основных, единых для всех времен признака «литературности» текста: 1) наличие внутренней динамики, создаваемой «борьбой факторов» (о чем шла речь в «Проблеме стихотворного языка»); 2) активно-главенствующая роль художественного языка — главного материала литературы, оформляющего и трансформирующего все остальные материальные элементы[1]; 3) смыслообразующая роль конструирующего начала (можно не держаться за тыняновский термин и заменить его словами «созидательного» или «творящего». Важно, что для проникновения в суть литературы читатель должен вдуматься в то, «как сделано» произведение, говоря знаменитой опоязовской формулой, или «войти творцом» в произведение, прибегая к выражению принципиального оппонента ОПОЯЗа — М. М. Бахтина).

Тыняновское определение помогает исследователю (и просто читателю) сосредоточиться на главном: динамика, язык, построение

---

[1] Язык в его художественной функции можно обозначить еще и как Слово с большой буквы. Именно такое отношение к роли языка ставил в вину «формалистам» Л. Д. Троцкий: «Они иоанниты: для них «в начале бе слово». А для нас в начале было дело. Слово явилось за ним, как звуковая тень его» (Литература и революция. 1923).

— вот что делает литературу литературой. И «Евгений Онегин», и «Братья Карамазовы», и «Мастер и Маргарита» — «динамические речевые конструкции». И наоборот: романы беллетристов типа А. К. Шеллер-Михайлова в прошлом веке или монументальные опусы столпов социалистического реализма в нашем столетии отличаются отсутствием динамики, невыразительным языком, примитивностью построения.

Но это преднамеренно контрастные, полярные примеры. В самом же процессе развития литературы ее языковые и композиционные нормы, ее жанровые и стилевые параметры непрерывно изменяются, обновляются. Литературный факт, по Тынянову, не изолирован, не отделен резкой границей от жизни, от «быта». Тынянов не любил выражений вроде «связь литературы с жизнью», поскольку считал литературу не пресловутым «отражением» действительности, а неотъемлемой частью жизни. И он формулирует в статье два важных диалектических закона литературного бытия.

Во-первых, это закон исторического перемещения «центра» и «периферии» литературного развития. Все иерархии в искусстве условны и отнюдь не вечны. Некогда престижные и «высокие» жанры и разновидности теряют свое почетное место, уступая его «мелочам», «пустякам», «низким» жанрам. Этот закон важен для критиков и читателей, которым не стоит снобистски отгораживаться от незащищенной новизны, встречая непривычные явления «по одежке». Этот закон важен и для самих писателей, которым нередко дурную услугу оказывает ориентация на солидно-монументальные, но внутренне безжизненные формы. Так, в советской литературе вопреки диалектической логике и здравому смыслу самым почетным и вечным жанром считался роман эпопейного типа, постепенно обветшавший и отдалившийся от жизни (что не исключает возможности грядущего возрождения и обновления романа-эпопеи — на новом витке развития). В свою очередь, недооценивались «малые» жанры, пренебрежительно третировалась сатира, долго не признавались истинными поэтами мастера авторской песни (прежде всего Окуджава и Высоцкий), чье творчество было, если применить термин Тынянова, «выпадом из системы». Последствия этих эстетических ошибок очевидны.

Во-вторых, это закон расширения области действия конструктивного принципа. Форма, стиль не прилагаются к заданному «идейному содержанию». Наоборот: чисто эстетическая активность художника переходит в активность жизненную, литературный стиль в процессе своего развития выходит на все новые и новые пласты жизненного материала. Чем внутренне свободнее литература, тем более полнокровной и необходимой частью жизни она является. Красноречивейший тому пример — русская классика XIX столетия, не пассивно шедшая за идейными тенденциями, а создававшая

самостоятельные духовные ценности. К сожалению, в веке двадцатом возобладали иные представления о соотношении литературы и жизни. Тем важнее сегодня для нас тыняновские положения об органичной связи «конструкции» и «материала».

Свои теоретические идеи Тынянов разрабатывал не только на ретроспективном материале, не только на устоявшихся образцах. Его влекла и современная литература, ее еще не вполне определившиеся или только еще намечавшиеся пути. В начале 20-х годов Тынянов выступает и как литературный критик. Общее число его работ, которые могут быть отнесены к этому виду литературной деятельности, не превышает десятка. Тем не менее можно говорить об особом типе критики, созданном Тыняновым, значимом в масштабе истории русской критики и поучительном для ее сегодняшних поисков.

Критические статьи и рецензии Тынянова примечательны прежде всего максимальным сближением критики с научной теорией и историей литературы. Вообще Тынянову показалось бы диким популярное ныне выражение «история и современность»: он остро чувствовал историческое движение современной поэзии и прозы, реальную связь времен, перекличку литературных фактов и ситуаций, отделенных значительными, порой вековыми хронологическими интервалами. Даже литературные штампы, явные творческие неудачи, даже то, что именуется «халтурой» или «серостью», получало у Тынянова-критика не абстрактно-вкусовую, а историко-литературную аттестацию. Так, в статье «Литературное сегодня» как неудачные оцениваются Тыняновым романы Сергеева-Ценского и Вересаева, повесть Шишкова, и прежде всего потому, что современный жизненный материал осваивается в них шаблонными, эпигонскими («вторичными», как сказали бы мы сегодня) жанрово-стилевыми приемами. В тыняновской критике любое произведение — факт истории литературы, и оценивается он по критериям исторической динамики — как свидетельство обновления литературы или же отмирания в ней каких-то составляющих элементов. «Живое — мертвое» — вот антитеза, лежащая в основе критических оценок Тынянова.

Оценки эти всегда четки, определенны, но не категоричны. Так, в статье «Промежуток» Тынянов выражает сомнение в плодотворности тех путей, которыми идут Есенин и Ходасевич. Но он тут же допускает возможность иной точки зрения: «Но может быть, и это не так плохо? Может быть, это нужные банальности? Эмоциональный поэт ведь имеет право на банальность»,— говорится о Есенине. «...Возможно, что через 20 лет критик скажет о том, что мы Ходасевича недооценили»,— читаем в следующей главке «Промежутка». Оценки Тынянова открыты для пересмотра и уточнения, поскольку сориентированы на надежные исторические критерии.

Неожиданной и новой чертой тыняновской (и опоязовской в целом) критики был полный отказ от интерпретации произведений, их дидактического толкования, прямой социальной и нравственно-философской трактовки. Критические принципы Тынянова и его единомышленников вызвали споры. Наиболее серьезные аргументы против опоязовского типа критики были сформулированы М. М. Бахтиным (в его известной книге, вышедшей под именем П. Н. Медведева) и Б. М. Энгельгардтом.

«...Наиболее существенным моментом в критических статьях формалистов,— писал Бахтин,— является их принципиальное направленчество.

Критика, по их мнению, должна быть органом писателя, выразителем определенного художественного направления, а не органом читателя. Этим самым критика лишается своих функций, своей основной роли — быть посредницею между социальными и общеидеологическими требованиями эпохи, с одной стороны, и литературной — с другой»[1].

Действительно, опоязовская критика была тесно, «направленчески» связана с художественной практикой, прежде всего с футуристической, а затем с «лефовской» линией. Хотя, кстати, именно Тынянов не считал «направленчество» принципом своей критической работы и, в частности, отношения его с «лефовцами» были достаточно дистанционными — в отличие от Шкловского. Но дело даже не в этом. Вспомним, как развивалась критика после 1928 г. «Направленчество» было решительно устранено, критика была приведена к отчетливому «общеидеологическому» знаменателю, стала уверенно трактовать и интерпретировать произведения в духе «требований эпохи». Она стала очень активно руководить читательским сознанием, давать прямые рекомендации и оценки. Но, как мы теперь знаем, это оказалось отнюдь не плодотворным для литературы, читателя и самой критики.

Несколько иначе спорил с Тыняновым, Эйхенбаумом и Шкловским Б. М. Энгельгардт, видевший роль критики в том, чтобы «дешифровать в духе времени многозначную криптограмму художественного произведения»[2], и поэтому категорически заявлявший: «...методы поэтики, построяемой согласно требованиям строгой научности, никоим образом не могут оказаться пригодными в области художественной критики, и представитель науки о литературе необходимо должен резко ограничивать свои задачи от задач критического толкования»[3].

---

[1] *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928. С. 231.

[2] *Энгельгардт Б. М.* Формальный метод в истории литературы. Л., 1927. С. 115.

[3] Там же. С. 116.

Однако настаивая на исключительно «художественном» характере критики, Б. М. Энгельгардт явно абсолютизирует опыт критики начала XX в. Если же посмотреть на вопрос шире, то можно убедиться, что критика отнюдь не всегда занималась социальной и нравственно-философской «дешифровкой» произведений. Русская критика XVIII и первой трети XIX в. была полностью сосредоточена на задачах строительства литературы, на проблемах языка, жанра, стиля, бывших в ту пору не «делом техники», а существом творчества. Примечательна одна легкая обмолвка Тынянова в самом начале статьи «Журнал, критик, читатель и писатель»: «Читатель 20-х годов брался за журнал с острым любопытством: что ответит Вяземскому Каченовский и как поразит острый А. Бестужев чопорного П. Катенина?» Тынянов забыл после слов «20-х годов» добавить: «прошлого века» (очень уж ему близки «те» двадцатые годы!). А ведь и Вяземский, и Каченовский, и Бестужев, и Катенин в первую очередь заняты в своих статьях вопросами «художественного достоинства» литературы, ее исторического движения, сшибкой творческих направлений и тенденций. «Толкование», «дешифровка» произведений здесь достаточно эпизодический прием. И в журнальной практике Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума намечался тип критики, в чем-то сходный с критикой 1810 — 1820-х годов.

К 1924 г. тридцатилетний Тынянов успел с достаточной полнотой сформулировать свои основные теоретические идеи, проследив их на конкретном историко-литературном материале, а также отчасти и на современном материале. Если бы Тынянов остался только литературоведом и критиком, этого уже было бы достаточно, чтобы считать жизнь удавшейся. Но при его многогранной темпераментной и артистичной натуре участвовать в жизни литературы только в качестве исследователя было явно недостаточно. «Тынянов не знал, что он писатель»,— сказал позднее В. Б. Шкловский. Действительно, до 1924 г. он этого не знал — или же скрывал сам от себя.

Но вот К. И. Чуковский устраивает для Тынянова заказ от издательства «Кубуч» на брошюру о Кюхельбекере. Тынянов принимается за работу — и за короткое время создает роман «Кюхля», который сразу по выходе приносит автору популярность уже в качестве талантливого и оригинального прозаика. Переход к прозе был для Тынянова в высшей степени органичен, он увлеченно продолжает литературную работу и в 1927 г. заканчивает роман о Грибоедове — «Смерть Вазир-Мухтара».

Кюхельбекер и Грибоедов, Кюхля и Вазир-Мухтар, изображенные Тыняновым, непохожи друг на друга — как не были похожи они и в жизни, которой автор стремился быть верен. Но вместе с тем в судьбе обоих своих героев Тынянов находил переклички с судьбою собственной, с судьбою русской интеллигенции в советское время. Писатель не прибегал к аллюзиям, к намекам — он просто

философски осмыслял общие закономерности российской истории двух веков. По этой причине «Смерть Вазир-Мухтара» была достаточно прохладно встречена критикой. Как точно заметил Аркадий Белинков: «В романе зазвучали ноты, для советской литературы неожиданные. Роман разошелся с одним из важнейших устоев советской литературы: с ее категорическим требованием исторического оптимизма»[1].

Тыняновский Грибоедов мучительно переживает ситуацию «горя от ума»: его проект преобразования Закавказья отвергается и правительственными чиновниками, и ссыльным декабристом Бурцовым. Власти видят в Грибоедове опасного вольнодумца, прогрессисты — благополучного дипломата в «позлащенном мундире». В целом же герой одинок и непонимаем никем. Что же касается автора «Смерти Вазир-Мухтара», то он драматически переживал распад опоязовского научного круга, невозможность дальнейшего продолжения коллективной работы в условиях всеобщего непонимания и сурового идеологического контроля. В 1927 г. Тынянов писал Шкловскому: «Горе от ума у нас уже имеется. Смею это сказать о нас, о трех-четырех людях. Не хватает только кавычек, и в них все дело. Я кажется обойдусь без кавычек и поеду прямо в Персию». А годом позже в письме к Шкловскому сказано: «Случился у нас перерыв, который случайно может оказаться концом».

И тем не менее Тынянов продолжает работать, не отступая от своих научных убеждений и творческих принципов. Он создает свой знаменитый исторический рассказ «Подпоручик Киже», пишет сценарий и статьи по теории кинематографа, переводит стихи Гейне — поэта, чрезвычайно близкого ему по духу, так же, как Тынянов, мужественно переносившего свой недуг, сочетавшего едкую ироничность с неподдельным оптимизмом. Приведем еще одну фразу из переписки со Шкловским, где отчетливо сформулирована тыняновская максималистская этическая позиция: «И несмотря на то, что живем мы плохо, мы живем правильно».

В 1927 г. Тынянов публикует статью «О литературной эволюции», где намечает глубоко плодотворный метод исторического изучения литературы и формулирует закон взаимодействия собственно литературного и социального рядов. В противовес социологическому подходу, механически подверстывающему художественные факты под априорно-заданные идеологические схемы, Тынянов (как и Эйхенбаум в своей статье «Литературный быт») предлагает сначала изучать имманентные особенности литературного ряда (жанровые, стилевые, речевые, композиционные), а затем соотносить их с закономерностями исторического развития. Конечно, такая методика требует квалифицированного знания и эстетических и социальных процессов,

---

[1] *Белинков А.* Юрий Тынянов. М., 1965. С. 303.

а не примитивного растворения литературы в схематически понимаемой социальной истории, столь характерного для официального советского литературоведения последних пяти-шести десятилетий, для находящегося на крайне низком уровне школьного преподавания словесности. Можно сказать, что время настоящего применения тыняновской концепции литературной эволюции наступает именно теперь, когда вырабатывается новое мышление — и филологическое, и историческое.

В 1928 — 1929 гг. Тынянов совершает поездку в Берлин и Прагу, встречается с Романом Якобсоном, планируя вместе с ним возобновление ОПОЯЗа. В 1929 г. выходит сборник статей Тынянова «Архаисты и новаторы» — результат его научной и критической работы на протяжении девяти лет. С 1931 г. он активно участвует в работе над книгами основанной Горьким серии «Библиотека поэта». Выходят исторические рассказы «Восковая персона» и «Малолетний Витушишников».

А в 1932 г. Тынянов принимается за художественное повествование о Пушкине — «Ганнибалы», успевает написать вступление и первую главу. Рассказ доведен до момента, когда юный Авраам (будущий «арап Петра Великого», Абрам Петрович Ганнибал) попадает в плен к туркам. Параллельно заходит речь о дворянском роде Пушкиных — людях, «легко, как пух», летящих по жизни. Этот широкий эпический замысел не сводится к генеалогии Пушкина. «Дело идет о России» — рефреном повторяется во вступлении.

Но такой исторический разбег оказался, по-видимому, слишком велик, и Тынянов оставил «Ганнибалов», чтобы некоторое время спустя писать роман о Пушкине заново, сделав его началом 1800-й год. Первая часть романа («Детство») была опубликована в 1935 г., вторая («Лицей») — в 1936 — 1937 гг. Над третьей частью («Юность») автор работал, будучи тяжело и безнадежно больным. В 1943 г. «Юность» была опубликована в журнале «Знамя», но роман в целом остался незавершенным. Тынянов осуществил задуманное примерно на треть: общий объем этого стилистически лаконичного романа должен был быть равен объему «Войны и мира».

Несмотря на незавершенность романа, он воспринимается как целостное произведение о детстве и юности поэта, как составная часть романной трилогии Тынянова. Живой и ясный язык, тонкий психологизм, стремительность повествования, наконец, любовь автора к своему герою и глубина перевоплощения в него — все это обеспечивает неиссякаемый читательский интерес к роману. А вот литературоведы и критики часто высказывали к «Пушкину» не очень мотивированные претензии, причем взаимоисключающие. Даже такой проницательный интерпретатор, как А. Белинков, увидел здесь какое-то отступление Тынянова от трагических принципов «Смерти Вазир-Мухтара», уступку эпохе, требовавшей «жизнерадостного»

мироощущения. Что тут сказать? Для Тынянова, как и для Блока, имя Пушкина было «веселым именем». Воссоздавая детство и юность гения, Тынянов побеждал смертельный недуг, спорил по-своему (разрабатывая тему Ганнибалов) с бесчеловечными установками расизма и фашизма, опасность которого разгадал очень рано. А трагических тонов ему, по-видимому, было не миновать при продолжении романа, при рассказе о дальнейшей судьбе поэта, его гибели.

Другие критики, наоборот, корят Тынянова за «безрадостность» в изображении пушкинского детства, за ироническое отношение к родителям поэта. То и дело мелькают речи о «неудачности» романа. С тыняновским «Пушкиным», конечно, можно спорить, но лучше всего спорить творчески, предлагая свой образ гения, свою версию его судьбы. Пока же незаконченный роман Тынянова остается при всех возможных к нему претензиях единственным подлинно художественным повествованием о Пушкине, и произведений, способных с ним успешно конкурировать, просто нет.

Над третьей частью «Пушкина» Тынянов работал в Перми, куда был эвакуирован в 1941 г. Умер Юрий Николаевич Тынянов в Москве 20 декабря 1943 г. Похоронен на Ваганьковском кладбище.

Художественные произведения Тынянова, его научные и критические труды принадлежат к неоспоримым ценностям русской культуры. Каждое поколение читателей, приобщаясь к культуре, по-своему прочитывает и осмысливает тыняновские романы и рассказы. Каждое поколение филологов вновь и вновь возвращается к тем вопросам, которые поставлены в тыняновских монографиях и статьях. Многое здесь нам еще предстоит понять, освоить и применить в работе. «Требую судьбу»,— писал Тынянов Шкловскому весной 1928 г. И чуть далее: «Очень обидно бывает смотреть, как никто не подбирает кошелька». Сегодня мы наблюдаем неуклонную инфляцию множества постулатов и вместе с тем остро нуждаемся в пополнении золотого запаса.

Пора кошелек подбирать.

Вл. Новиков

Теория литературы

ПРОБЛЕМА СТИХОТВОРНОГО ЯЗЫКА

ПРЕДИСЛОВИЕ[1*]

Изучение *стиха* сделало за последнее время большие успехи; ему, несомненно, предстоит развиться в близком будущем в целую область, хотя планомерное начало этого изучения — у всех на памяти.

Но в стороне от этого изучения стоит вопрос о поэтическом языке и стиле. Изучения в этой области обособлены от изучения стиха; получается впечатление, что и самый поэтический язык и стиль не связаны со стихом, от него не зависят.

Понятие «поэтического языка», не так давно выдвинутое, претерпевает теперь кризис, вызванный, несомненно, широтою, расплывчатостью объема и содержания этого понятия, основанного на психолого-лингвистической базе. Термин «поэзия», бытующий у нас в языке и в науке, потерял в настоящее время конкретный объем и содержание и имеет оценочную окраску.

Моему анализу в настоящей книге подлежит конкретное понятие *стиха* (в противоположности к понятию *прозы*) и особенности *стихотворного* (вернее, *стихового*) языка.

Эти особенности определяются на основании анализа стиха как конструкции, в которой все элементы находятся во взаимном соотношении. Таким образом, изучение элементов стиля, шедшее обособленно, я пытаюсь здесь поставить в связь.

Самым значащим вопросом в области изучения поэтического стиля является вопрос *о значении и смысле поэтического слова.* А. А. Потебня надолго определил пути разработки этого вопроса теорией образа. Кризис этой теории вызван отсутствием разграничения, спецификации образа. Если образом в одинаковой мере являются и повседневное разговорное выражение и целая главка «Евгения Онегина», — возникает вопрос: в чем же специфичность последнего? И этот вопрос заменяет и отодвигает вопросы, выдвигаемые теорией образа.

Задачей настоящей работы является именно анализ *специфических* изменений *значения и смысла слова* в зависимости от самой *стиховой* конструкции.

Это потребовало от автора обоснования понятия стиха как конструкции; обоснование это он дает в первой части работы.

Части настоящей работы были читаны зимою 1923 года в Обществе изучения теории поэтического языка (Опояз) и Обществе изучения художественной словесности при Российском Институте Истории Искусств, членам которых, принявшим участие в обсуждении, приношу свою благодарность. Особою благодарностью я обязан С. И. Бернштейну за его ценные указания. Со времени написания настоящей работы вышло несколько книг и статей, имеющих некоторое отношение к ее предмету. Они могли быть приняты во внимание только частично.

Ю. Т.

Разлив, 5/VII 1923

Глава I

РИТМ КАК КОНСТРУКТИВНЫЙ ФАКТОР СТИХА

1

Изучение словесного искусства обусловлено двоякими трудностями. Во-первых, с точки зрения оформляемого материала, простейшее условное обозначение которого — речь, слово. Во-вторых, с точки зрения конструктивного принципа этого искусства.

В первом случае предметом нашего изучения оказывается нечто весьма тесно связанное с нашим бытовым сознанием, а иногда даже и рассчитанное на тесноту этой связи. Мы охотно упускаем из виду, в чем здесь связь, какого она характера, и, произвольно привнося в предмет изучения все отношения, ставшие привычными для нашего быта, делаем их отправными точками исследования литературы[1]. При этом упускается из виду неоднородность, неоднозначность материала в зависимости от его роли и назначения. Упускается из виду, что в слове есть неравноправные моменты, в зависимости от его функций; один момент может быть выдвинут за счет остальных, отчего эти остальные деформируются, а иногда низводятся до степени нейтрального реквизита. Грандиозная попытка Потебни создать построение теории литературы, заключая от слова как ἕν* к сложному художественному произведению как πᾶν**, была заранее обречена на неудачу, ибо вся суть отношения ἕν к πᾶν в разновидности и разной функциональной значимости этого «ἕν». Понятие «материала»

---

* Единое, единичное.

** Все, целое.

не выходит за пределы формы,— оно тоже формально; смешение его с внеконструктивными моментами ошибочно.

Второю трудностью является привычное отношение к природе конструктивного, оформляющего принципа как природе *статической.* Поясним дело на примере. Мы только недавно оставили тип критики с обсуждением (и осуждением) героев романа, как живых людей. Никто не поручится также, что окончательно не исчезнут биографии героев и попытки восстановить по этим биографиям историческую действительность[2*]. Все это основано на предпосылке *статического героя.* Здесь уместно вспомнить слово Гёте о художественной фикции, о двойном свете на ландшафтах Рубенса и двойном факте у Шекспира. «Когда дело идет о том, чтоб картина стала настоящей картиной, художнику предоставляется свобода, и он тут может прибегнуть к *фикции...* Художник говорит людям при помощи *целого...*» Вот почему свет с двух сторон хотя и насилие, «хотя и против природы...», но «выше природы». Леди Макбет, которая говорит один раз: «Я кормила грудью детей» — и о которой затем говорят: «У нее нет детей»,— оправдана, ибо Шекспир «заботился о силе каждой данной речи». «Вообще не следует понимать в слишком уж точном и мелочном смысле слово поэта или мазок живописца»; «поэт заставляет своих лиц говорить *в данном месте* именно то, что тут требуется, что хорошо именно тут и произведет впечатление, не особенно заботясь о том и не рассчитывая на то, что, быть может, оно будет в явном противоречии со словами, сказанными в другом месте». И Гёте объясняет это с точки зрения конструктивного принципа шекспировской *драмы*: «Вообще, Шекспир вряд ли думал, когда писал, что его пьесы будут напечатаны, что в них станут считать строчки, сопоставлять и сличать их; скорее, у него перед глазами была сцена: он видел, как его пьесы движутся и живут,как быстро они проходят перед глазами и пролетают мимо ушей зрителей; что тут некогда останавливаться и критиковать подробности, а надо заботиться только о том, чтобы произвести наибольшее впечатление в настоящий момент»[2].

Итак, статическое единство героя (как и вообще всякое статическое единство в литературном произведении) оказывается чрезвычайно шатким; оно — в полной зависимости от принципа конструкции и может колебаться в течение произведения так, как это в каждом отдельном случае определяется общей динамикой произведения; достаточно того, что есть знак единства, его категория, узаконивающая самые резкие случаи его фактического нарушения и заставляющая смотреть на них как на *эквиваленты единства*[3].

Но такое единство уже совершенно очевидно не является наивно мыслимым статическим единством героя; вместо знака статической

целости над ним стоит знак динамической интеграции, целостности. Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою[4].

На примере героя обнаруживается крепость, устойчивость статических навыков сознания. Точно так же обстоит дело и в вопросе о «форме» литературного произведения. Мы недавно еще изжили знаменитую аналогию: форма — содержание = стакан — вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью (вместо того чтобы и пространственные формы осознать как динамические sui generis*). То же и в терминологии. Беру на себя смелость утверждать, что слово «композиция» в 9/10 случаев покрывает отношение к форме как статической. Незаметно понятие «стиха» или «строфы» выводится из динамического ряда; повторение перестает сознаваться фактом разной силы в разных условиях частоты и количества; появляется опасное понятие «симметрии композиционных фактов», опасное,— ибо не может быть речи о симметрии там, где имеется усиление.

Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции.

Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая.

Динамизм этот сказывается 1) в понятии конструктивного принципа. Не все факторы сло́ва равноценны; динамическая форма образуется не соединением, не их слиянием (ср. часто употребляемое понятие «соответствия»), а их взаимодействием и, стало быть, выдвиганием одной группы факторов за счет другой. При этом выдвинутый фактор деформирует подчиненные. 2) Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными. В понятие этого протекания, этого «развертывания» вовсе не обязательно вносить *временной* оттенок. Протекание, динамика может быть взято само по себе, вне времени, как чистое движение. Искусство живет этим взаимодействием, этой борьбой. Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль,— нет факта искусства. («*Согласованность* факторов есть своего рода отрицательная характеристика конструктивного принципа». В. Шкловский.) Но если

---

* Своего рода.

исчезает ощущение *взаимодействия* факторов (которое предполагает обязательное наличие *двух* моментов: подчиняющего и подчиненного) — стирается факт искусства; оно автоматизуется.

Этим самым в понятие «конструктивного принципа» «материала» привносится исторический оттенок. Но история литературы и убеждает в устойчивости *основных принципов конструкции и материала.* Система метрико-тонического стиха Ломоносова, бывшая конструктивным фактором, примерно ко времени Кострова срастается с определенною системою синтаксиса и лексики — ее подчиняющая, деформирующая роль бледнеет, стих автоматизуется,— и требуется революция Державина, чтобы нарушить сращение, чтобы превратить его вновь во взаимодействие, борьбу, форму. При этом важнейшим моментом здесь оказывается момент нового взаимодействия, а не просто момент введения какого-либо фактора самого по себе. Приводя, например, стертый метр (который стерся именно вследствие крепкого, привычного сращения метра с акцентной системой предложения и с известными лексическими элементами),— приводя его во взаимодействие с новыми факторами, мы обновляем самый метр, освежаем в нем новые конструктивные возможности. (Такова историческая роль поэтической *пародии.*) То же освежение конструктивного принципа в метре получается в итоге ввода *новых* метров.

Основные категории поэтической формы остаются непоколебимыми: историческое развитие не смешивает карт, не уничтожает различия между конструктивным принципом и материалом, а, напротив, подчеркивает его. Это не устраняет, само собой, проблемы каждого данного случая с его индивидуальным соотношением конструктивного принципа и материала, с его проблемой индивидуальной динамической формы.

Приведу один пример автоматизации известной системы стиха и спасения конструктивного значения метра путем ломки этой системы. Интересно, что роль ломки здесь сыграла та самая *октава,* которая у А. Майкова является образцом «гармонии стиха»[5]. В 30-х годах четырехстопный ямб автоматизовался. Ср. «Домик в Коломне» Пушкина:

Четырехстопный ямб мне надоел.

В 1831 году Шевырев напечатал в «Телескопе» рассуждение «О возможности ввести италианскую октаву в русское стихосложение», с переводом VII песни «Освобожденного Иерусалима». Отрывок был напечатан в «Московском наблюдателе» за 1835 год со следующим предисловием: «Этот опыт... имел... несчастие явиться в эпоху *гармонической* монотонии, которая раздавалась тогда в мире нашей Поэзии и еще наполняла все уши, начиная надоедать понемногу. Эти октавы, где *нарушались все условные правила нашей просодии,* где объявлялся совершенный развод мужским и женским рифмам,

где *хорей впутывался в ямб, где две гласных принимались за один слог*,— эти октавы, пугающие всею резкостью нововведений, могли ли быть кстати в то время, когда слух наш *лелеяла какая-то нега однообразных звуков, когда мысль спокойно дремала под эту мелодию и язык превращал слова в одни звуки?..»*[6]

Здесь отлично охарактеризован автоматизм, получающийся в итоге привычного сращения метра со словом; требуется нарушить «все правила», чтобы восстановить динамику стиха. Октавы вызвали литературную бурю. И. И. Дмитриев писал кн. Вяземскому: «Профессор Шевырев и экс-студент Белинский давно уже похоронили не только нашу братию стариков, но, не прогневайтесь, и Вас, и Батюшкова, и даже Пушкина. Г. профессор объявил, что наш *чопорный* (это модное слово) метр и наш *чопорный* язык поэзии никуда не годятся, *монотонны* (тоже любимое слово), для образца же выдал в *Наблюдателе* перевод в своих октавах седьмой песни «Освобожденного Иерусалима». Желал бы, чтобы Вы сличили его с переводом Раича и сказали мне, находите ли Вы в метрах и поэтическом языке Шевырева музыкальность, силу и выразительность, которой, по словам его, недостает в русской поэзии нашего времени?.. Однако ж... тяжело пережить отцовский язык и приниматься опять за азбуку!»[7]

В этой тяжбе все характерно: отношение старого поэта к «музыкальности» и вообще стиху как к застывшей *системе*, утверждение, что революция Шевырева возвращает к *азбуке* (элементарности оснований), и стремление Шевырева восстановить за счет стершейся «музыкальности» динамическое взаимодействие стиховых факторов.

Шевырев сам напечатал провокационную эпиграмму на свои октавы:

Рифмач, стихом Российским недовольный,
Затеял в нем лихой переворот:
Стал стих ломать он в дерзости крамольной,
Всем рифмам дал бесчиннейший развод,
Ямб и хорей пустил бродить по вольной,
И всех грехов какой же вышел плод?
Дождь с воплем, ветром, громом согласился
И страшный мир гармоний оглушился[8].

Пушкин в свою очередь назвал автоматизованный стих «канапе», а динамизованный новый стих приравнял к *тряской* телеге, мчащейся по кочкам. «Новый стих» был хорош не потому, что он был «музыкальнее» или «совершеннее», а потому, что он восстанавливал динамику в отношениях факторов. Так диалектическое развитие формы, видоизменяя соотношение конструктивного принципа с подчиненными, спасает его конструктивную роль.

Все сказанное заставляет нас дать себе отчет о материале литературного изучения. Вопрос этот не безразличен для исследователя. Выбор материала неизбежно влечет за собою как последствие то или иное направление исследования и этим отчасти предопределяет самые выводы или ограничивает их значение. Ясно при этом, что предметом изучения, претендующего быть изучением *искусства*, должно являться то специфическое, что отличает его от других областей интеллектуальной деятельности, делая их своим материалом или орудием. Каждое произведение искусства представляет сложное взаимодействие многих факторов; следовательно, задачей исследования является определение специфического характера этого взаимодействия. Между тем, при ограничении материала и при невозможности применения опытных методов изучения, легко принять вторичные свойства факторов, вытекающие из их положения в *данном случае*,— за их *основные* свойства. Отсюда — общие ошибочные выводы, применяемые затем уже и к явлениям, в которых данные факторы играют явно подчиняющую роль.

С этой точки зрения самым сложным и неблагоприятным материалом изучения оказывается наружно самое легкое и простое — *область мотивированного искусства*. Мотивировка в искусстве — оправдание одного какого-либо фактора со стороны всех остальных, его согласованность со всеми остальными (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум); каждый фактор мотивирован своею связью с остальными[9].

Деформация факторов при этом проведена равномерно; внутренняя, содержащаяся в конструктивном плане произведения мотивировка как бы сглаживает их specifica, делает искусство «легким», приемлемым. Мотивированное искусство обманчиво; Карамзин предлагал давать старым словам «новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения»[10].

Но именно поэтому изучение функций какого-либо фактора наиболее трудно вести на «легком» искусстве. Исследование этих функций имеет в виду не количественно типическое, а качественно характерное, в элементах же, общих с другими областями интеллектуальной деятельности,— специфический плюс искусства. Поэтому в мотивированных произведениях искусства характерной является самая мотивировка (= затушеванность плюса) как своеобразная отрицательная характеристика (В. Шкловский), а не наоборот, то есть затушеванные функции факторов не могут являться критерием общего литературного изучения.

Это оправдывается и ходом истории литературы. Мотивированное, «точное» и «легкое» искусство карамзинистов было диалектическим отпором ломоносовским принципам, культивировке самодовлеющего

слова в «бессмысленной», «громкой» оде; оно вызвало литературную бурю, ибо сглаженность, мотивированность здесь ясно сознавалась как отрицательный признак[11]. Так рождается понятие «трудной легкости»: Батюшков, противопоставляя выдвинутому «трудному» стиху оды «легкий» стих poésie fugitive*, утверждает, что «легкие стихи — самые трудные» (ср. его *позднейшие* слова: «Кто теперь не пишет легких стихов»).

Для того чтобы оценить равновесие, нужно знать функции уравновешивающих друг друга факторов. Поэтому наиболее плодотворным будет в таком изучении исследование тех явлений, где данный фактор выдвинут (не мотивирован).

Сюда же относятся явления, которые являются комбинациями, *сопряжениями* факторов одного (внутренне мотивированного) ряда с факторами другого, чужого (но внутренне тоже мотивированного) ряда,— стало быть, явления смешанного ряда. Простейшим примером такой комбинации является поэтическая *пародия*, где, например, приведены во взаимодействие метр и синтаксис одного (и притом определенного) ряда с лексикой и семантикой другого. Если один из этих рядов нам знаком, был дан уже ранее в каком-либо произведении, то, изучая такую пародию, мы как бы присутствуем при эксперименте, где одни условия изменены, другие оставлены теми же. При расчленении условий и наблюдении за изменившимися факторами можно сделать выводы относительно связанности, зависимости одного фактора от другого (от его комбинаторных функций). Ход истории поэзии, по-видимому, также оправдывает такой выбор. Революции в поэзии, при ближайшем рассмотрении, обычно оказываются фактами сопряжения, комбинации одного ряда с другим (ср. указанное В. Шкловским обращение к «младшим ветвям», частью — к комическим видам). Например, так называемый «триметр», употреблявшийся в качестве комического стиха во французской поэзии XVII века, соединяется у романтиков с лексикой, семантикой и т.д. высокого стиля и становится «героическим стихом» (Граммон). Более близкий пример: Некрасов сливает привычный для высокой лирики метр (балладный) с лексическими и семантическими (в широком смысле) элементами чужого ряда[12], а в наше время Маяковский сливает форму комического стиха (ср. его стих со стихом П. Потемкина и других «сатириконцев») с системой грандиозных образов.

Итак, чтобы не рисковать сделать неправильные теоретические выводы, мы должны работать над материалом с ощутимой формой. Задачей истории литературы является, между прочим, и обнажение формы; с этой точки зрения история литературы, выясняющая

---

* «Легкая поэзия», поэзия малых, интимных жанров.

характер литературного произведения и его факторов, является как бы динамической археологией.

Само собою, обследование фактора не с целью выяснения его функций, а самого по себе, то есть такое изолированное исследование, где конструктивное свойство не выясняется, может быть проведено на широчайшем материале. Впрочем, и здесь есть границы, в конце концов оказывающиеся молчаливо подразумеваемыми границами ряда с одним широким конструктивным признаком. Так, исследование метра как такового не может быть с равным правом проведено и на стихотворном материале и на материале газетных статей.

Выяснение конструктивной функции какого-либо фактора удобнее всего вести на литературном материале выдвинутого или смещенного ряда (немотивированного); мотивированные же виды, как виды с отрицательной характеристикой, менее удобны для этого, подобно тому как функции формальных элементов *слова* труднее наблюсти в случаях, где слово имеет отрицательную формальную характеристику[13].

Еще одно предварительное замечание. Конструктивный принцип может быть связан прочными ассоциациями с типической системой его применения. Между тем понятие конструктивного принципа не совпадает с понятием систем, в которых он применен. Перед нами бесконечное разнообразие литературных явлений, множественность систем взаимодействия факторов. Но в этих системах есть генерализирующие линии, есть разделы, обнимающие громадное количество явлений.

Тот фактор, то условие, которое соблюдается в самых крайних явлениях одного ряда и без которого явление переходит в другой ряд, есть условие необходимое и достаточное для конструктивного принципа данного ряда.

И если не считаться с этими *крайними, на границе ряда*, явлениями, мы легко сможем отождествить конструктивный принцип с системой его применения.

Между тем в этой системе не все в равной мере необходимо и не все в равной мере достаточно для того, чтобы то или иное явление было отнесено к тому или иному ряду конструкции.

Конструктивный принцип познается не в максимуме условий, дающих его, а в минимуме[3*], ибо, очевидно, эти минимальные условия наиболее связаны с данной конструкцией,— и, стало быть, в них мы должны искать ответа относительно специфического характера конструкции.

Насколько нам важен конструктивный момент и насколько понятие его не совпадает с понятием системы, в которой он применен, явствует из того факта, что эта система может быть чрезмерной. Простейший пример — *случайная рифма.*

Жуковский, отправляясь от законного в XVIII веке приема, рифмует в своих ранних стихах: небес — сердец, погибнет — возникнет, горит — чтить («Добродетель», 1798), сыны — львы, великосердый — превознесенный («Мир», 1800), неправосудной — неприступной, вознесть — персть, мечом — сонм («Человек», 1801),— и эти рифмы полноправны, хотя и «неточны» (в данном случае полноправны и акустически). А между тем мы отказываемся считать рифмами: составляет — освещает («Благоденствие России», 1797), сооружены — обложены («Добродетель», 1798), рек — брег («Могущество, слава и благоденствие России», 1799),— ибо эти безукоризненные рифмы встречаются в *белых стихах.* Как внеконструктивный факт — это рифма; как факт ритма, то есть конструкции, такая «случайная рифма» есть явление sui generis, необычайно далекое по конструктивным заданиям и следствиям от обычной рифмы.

3

Переживаемый нами за последние десятилетия период литературных революций поставил с необычайной силой вопрос о конструктивном принципе поэзии,— быть может, именно потому, что путь литературных революций лежит через немотивированные и смещенные виды. При этом решающую роль в этот период сыграло повышение акустического момента в стихе. Школа так называемой Ohrenphilologie*, заявившая, что стих существует только как звучащий, возникла в закономерной связи с общим движением поэзии. В ходе поэзии, по-видимому, существует определенная смена таких периодов: периоды, когда в стихе подчеркивается акустический момент, сменяются периодами, когда эта акустическая характеристика стиха видимо слабеет и выдвигаются за ее счет другие стороны стиха. Как те, так и другие периоды характеризуются сопровождающими явлениями в области литературной жизни: необычайным развитием декламации за последнее десятилетие (в Германии и у нас), тесной связью декламационного искусства с поэзией (декламация поэтов) и т.д.[14] (эти явления уже начали слабеть, и им, вероятно, предстоит совсем ослабнуть).

Этот период (и в поэзии и в науке о поэзии) помог обнаружиться факту огромной важности; он поставил проблему конструктивного значения *ритма.*

В 90-х годах Вундт писал: «В древнем стихе ритмическая форма в более высокой степени влияет на словесное содержание; в современном же — это последнее само облекается в свою ритмическую форму, которая в этом случае приобретает все более и более

---

* «Слуховая филология».

свободное движение, время от времени приспособляющееся к аффекту. Отличие этой формы от обыденной речи состоит уже не в том, что она подчиняется известным метрическим законам, а скорее в том, что достигаемый расстановкой слов ритм точно соответствует эмоциональной окраске этих слов и мыслей»[15].

Но еще Потебня писал о том, что «разграничение деятельностей вообще не ведет к их умалению». «В индоевропейских языках некоторые музыкальные свойства слов (как... различие восходящего и нисходящего ударения, протяженность, приближающая простую речь к речитативу, повышения и понижения, усиления и ослабления голоса, как средства разграничения отдельных слов) стремятся исчезнуть. Вместе с этим существует и возрастает, с одной стороны, благозвучность связной речи и стиха и развитие песни, вокальной музыки, с другой... Таким образом вообще следы прежних ступеней развития, разделяясь, не изглаживаются, а углубляются»[16].

В то время как Вунд отводит в новой поэзии весьма скромную роль ритму (под которым понимает акцентную закономерность), Потебня указывает, что растущая дифференциация способствует — одновременно с понижением музыкальных, то есть ритмических в широком значении, элементов разговорной речи — усилению тех же элементов в поэзии. (Это указание, впрочем, не имело отношения к общей системе Потебни.) Подход к стиху как к звучащему помог выяснить эту углубляющуюся разницу и привел к необычайно важным последствиям, лежащим уже вне задач и возможностей Ohrenphilologie.

Уже Мейман[17] различает две враждебные тенденции произнесения стихов, смотря по способу (а стало быть, и объекту) группировки: «Поэтической декламацией владеют две тенденции, которые то борются друг с другом, то, объединяясь, согласуются, то каждая сама по себе берет на себя создание ритмического впечатления. Я назову их тактирующей тенденцией (taktierende Tendenz) и фразирующей (группирующей) тенденцией (gruppierende, phrasierende Tendenz). В первой проявляется собственно *ритмическая* потребность (Bedürfniss), установка на условия ритмического порядка наших последовательно протекающих переживаний, на равность временных промежутков между главными ритмическими моментами. Во второй выступает самостоятельный интерес к *содержанию*. А так как характер движения представлений не допускает полной схематизации своего протекания, то осмысленная декламация принуждает нас к постоянному уничтожению ритмического принципа»[18].

Тенденция выделять объединенные ритмические группы вскрыла специфическую сущность стиха, выражающуюся в подчинении объединяющего принципа одного ряда объединяющему принципу другого. Здесь стих обнаружился как система *сложного взаимодействия, а не соединения*; метафорически выражаясь, стих обнаружился как борьба факторов, а не как содружество их. Стало ясно,

что специфический плюс поэзии лежит именно в области этого взаимодействия, основой которого является конструктивное значение ритма и его деформирующая роль относительно факторов другого ряда (первоначальный комизм тактирующей декламации происходил именно вследствие резкого ощущения этой *деформации*). Обнаружилась сложность проблемы стиха, в широком смысле — его немотивированность.

Но и другая, противоположная тенденция декламации, как обнаружения стиха, играет свою роль (хотя и отрицательным путем) в определении специфической конструкции стиха. Чисто смысловая фразировка, не совпадавшая с ритмовой, невольно возбуждала вопрос о функциях ритма. Ритм должен был при этом оказаться излишним, связывающим, мешающим началом. Поэзия оказывалась ухудшенной прозой, и raison d'etre* стиха становился сомнительным. При смысловой фразировке enjambement**, например, переставал существовать не только как ритмический прием, но и как прием вообще: тенденция оттенять только смысловые группы здесь уничтожала самое понятие enjambement, являющегося *несовпадением* ритмических групп с синтактико-семантическими; раз единственным принципом оказывался синтактико-семантический (стремление к объединению в грамматические единства), то о каком же несовпадении могла идти речь?

Естественно, что защитники этой тенденции должны были прийти к защите vers libre, как более «свободной» ритмической конструкции (Мейман).

При этом упускалось из виду то специфическое, что делает vers libre все-таки стихом, а не прозой. Вместе с тем это специфическое должно было быть отнесено к факторам другого ряда — особой, избранной поэтической лексике, к привычным для поэзии приемам синтактической группировки и т.д. Здесь, конечно, стирались границы между стихом и художественной прозой. *Элиминирование ритма как главного, подчиняющего фактора приводит к уничтожению специфичности стиха и этим лишний раз подчеркивает его конструктивную роль в стихе.*

Вместе с тем акустический подход к стиху дал возможность расширить понятие ритма, первоначально обычно ограничивавшееся узкой областью акцентной системы. Понятие ритма необычайно усложнилось и разрослось, что явилось, несомненно, результатом подхода к стиху с наблюдательного пункта акустики, давшего возможность необычайно тонко наблюсти явления. В этом отношении прав Фр. Заран, когда говорит, что «хилая метрика предыдущей эпохи с ее бумажными определениями и лежащим в основе

---

* Смысл, разумное основание.

** Анжамбемент, перенос.

исключительно схематическим, скандирующим подходом потеряла право на существование со времени (трудов) Сиверса»[19].

Таким образом, акустический подход к стиху обнаружил антиномичность казавшегося уравновешенным и плоским поэтического произведения.

Но, тая сам в себе внутренние противоречия, акустический подход к стиху не может справиться с решением проблемы, им поставленной.

4

Акустический подход не исчерпывает элементов художественного произведения, с одной стороны, и дает большее и лишнее — с другой[4*].

Понимание стиха как звучащего сталкивается прежде всего с тем, что некоторые существенные факты поэзии не исчерпываются акустическим обнаружением стиха и даже противоречат ему.

Таков, прежде всего, факт *эквивалентов текста.* Эквивалентом поэтического текста я называю все так или иначе *заменяющие* его внесловесные элементы, прежде всего частичные пропуски его, затем частичную замену элементами графическими и т.д.

Приведем несколько примеров.

В стихотворении Пушкина «К морю» XIII строфа читается обычно следующим образом:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба людей повсюду та же:
Где благо, там уже на страже
Иль просвещенье, иль тиран.

Прощай же, море!..
И т.д.

Между тем эта строфа, будучи уже совершенно готовой, подверглась любопытным изменениям; в тексте 1824 года были оставлены только 2 слова:

Мир опустел . . . .
. . . .
. . . .
. . . .

Далее следовало $3^1/_2$ строки точек с примечанием: «В сем месте автор поставил три с половиной строки точек. Издателям сие стихотворение доставлено князем П. А. Вяземским в подлиннике и здесь напечатано точно в том виде, в каком оно вышло из-под пера самого Пушкина» и т.д. В издании 1826 года вместо 3 строк:

Судьба людей повсюду та же:
Где благо, там уже на страже
Иль посвещенье, иль тиран,—

поставлено 2 строки точек, а в последнем прижизненном тексте 1829 года Пушкин опять оставил только первую фразу:

Мир опустел,—

и затем снова следовало $3^1/_2$ строки точек. Не будем следовать за посмертным мартирологом строфы, искажаемой, дополняемой и наконец «восстановленной» наукой о Пушкине. Не будем также предполагать, что Пушкин выпустил строки по нецензурности, ибо тогда он мог выпустить или только последнюю строку, или последние 2, или всю строфу,— словом, нецензурность одной строки могла не отразиться на тех вариациях пропусков, которые несколько раз производил Пушкин; не будем также предполагать, что Пушкин выпустил строфу по нехудожественности, ибо ничто на это не указывает. Для нас интересен самый факт, что Пушкин выпустил строки, оставив один раз первую фразу, а вместо $4^1/_2$ строк текста поставив $3^1/_2$ строки точек, в другой же раз дав 2 строки текста, а вместо 3 недостающих строк поставив 2 строки точек.

Что получилось в результате? Подобие строфы, тонко выдержанное. Все стихотворение состоит из 15 строф; только 2 из них (исключая рассматриваемую) 5-строчные, и то эти 2 строфы на расстоянии от нашей в 6 строф; кроме того, не следует забывать, что 4-строчная строфа — обычная, типическая строфа, строфа par excellence*. 4 строки, из которых $3^1/_2$ строки точек, служат *эквивалентом строфы*, причем Пушкин, совершенно очевидно, не давал указания на *определенный* пропуск (иначе он проставил бы соответствующее количество строк точками). Звучащим и значащим здесь оказывается только отрезок первого стиха[20].

Точки здесь, само собою, не намекают даже отдаленно на семантику текста и его звучание, и все же они дают вполне достаточно для того, чтобы стать *эквивалентом текста*. Дан *метр* в определенном (определяемом инерцией) строфическом расположении; и хотя метрическая единица далеко не совпадает с синтактической, а вследствие этого качество синтаксиса ничем не указывается, все же в результате предшествующего текста могла отстояться, стабилизироваться некоторая типичная форма распределения в строфе синтаксиса, а вследствие этого здесь может быть дан и намек на количество синтактических частей. Ср. Потебня: «По количеству частей музыкального периода можно судить о количестве синтаксических частей размера; но угадать, каковы именно будут эти последние, невозможно, ибо, например, та же музыкальная фраза соответствует в одном случае определению и определяемому (червоная калинонька), в другом обстоятельству и

---

* По преимуществу.

подлежащему + сказуемое (там дівчина журилася). Невозможно точное соответствие напева и лексических значений слов песни»[21]. Само собою разумеется, последовательного воссоединения и членения метрических элементов, а также объединения их в полном смысле слова,— не происходит; метр дан как *знак*, как почти не обнаруживаемая *потенция*; но перед нами знак равенства отрезка и точек целой строфе, позволяющий отнестись к стихам следующей строфы («Прощай же, море») именно как к *следующей* строфе. Стало быть, между отрезком, начинающим рассматриваемую строку, и началом следующей строфы «*протекла строфа*, и метрическая энергия целой строфы сообщается этому отрезку. При этом обнаруживается огромная смысловая сила эквивалента. Перед нами неизвестный текст (неизвестность которого, однако же, несколько ограничена, полуоткрыта), а роль неизвестного текста (*любого* в семантическом отношении), внедренного в непрерывную конструкцию стиха, неизмеримо сильнее роли определенного текста: момент такой частичной неизвестности заполняется как бы максимальным напряжением недостающих элементов — данных в потенции — и сильнее всего динамизирует развивающуюся форму.

Вот почему явление эквивалентов означает не понижение, не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастраченных динамических элементов.

При этом ясно отличие от *паузы*: пауза — гомогенный* элемент речи, ничьего места, кроме своего, не заступающий, между тем как в эквиваленте мы имеем дело с элементом гетерогенным**, отличающимся по самым своим функциям от элементов, в которые он внедрен.

Это решает вопрос о несовпадении явлений эквивалента с акустическим подходом к стиху: *эквивалент акустически не передаваем; передаваема только пауза.* Как бы ни были произнесены смежные отрезки, какая бы пауза ни оттеняла пустое место,— отрезок останется именно *отрезком*; пауза же не обозначит строфы, она останется *паузой*, ничьего места не заступающей, не говоря уже о том, что она бессильна выразить количество метрических периодов и вместе конструктивную роль эквивалента. Между тем приведенный пример не единичен и не случаен. Приведу еще несколько примеров. Очень ощутима роль «эквивалента» в стихотворении «Недвижный страж» (1824), написанном канонической строфой оды[22].

В III строфе оды в беловом автографе Пушкина на место недостающих 4 строк поставлены 3 строки точек[23].

Строфа читается так:

---

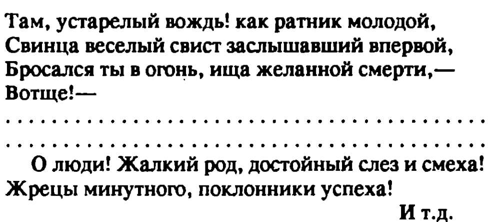
* Однородный.

** Неоднородный.

«Свершилось!— молвил он.— Давно ль народы мира
Паденье славили великого кумира,
. . . .
. . . .
. . . .

Нужно принять во внимание силу метрического навыка в результате канонической, сложной и замкнутой строфы, чтобы оценить силу эквивалента, нарушающего автоматизм метра.

В стихотворении «Полководец» Пушкину принадлежит следующий эквивалент текста:



Там, устарелый вождь! как ратник молодой,
Свинца веселый свист заслышавший впервой,
Бросался ты в огонь, ища желанной смерти,—
Вотще!—
. . . .
. . . .
О люди! Жалкий род, достойный слез и смеха!
Жрецы минутного, поклонники успеха!
И т.д.

(Опять-таки ссылка на «неотделанность» немногое объясняет и недопустима по отношению к вещам, представленным «неотделанными» самим автором. «Неотделанность» становится здесь эстетическим фактом, и к эквиваленту мы должны относиться не с точки зрения «пропущенного», а с точки зрения «*пропуска*».)

В этой строфе Пушкин, таким образом: а) выделял отрезок «Вотще» и *паузу*, как бы заполняющую один стих, оставив пустое место, б) дал эквивалент строфы. Первое дало ему возможность с необычайной силой выделить отрезок, второе — факт конструкции. Здесь еще яснее выступает на вид недостаточность акустического подхода в случаях эквивалентов: подчеркнув *отрезок* и *паузу* при нем, ничем нельзя оттенить *строфический эквивалент*.

На динамическом значении эквивалентов отчасти, может быть, основано художественное значение «отрывка», «фрагмента» как жанра.

Ср. «Ненастный день потух», напечатанное Пушкиным под названием «Отрывок»:

Одна… ничьим устам она не предает
Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных
. . . .
. . . .
. . . .
Никто ее любви небесной не достоин.
Не правда ль: ты одна… ты плачешь… я спокоен;
. . . .
Но если. . . . .[24]

Гораздо сложнее характер так называемых «пропущенных строф» в «Евгении Онегине», на которых здесь не место подробно

останавливаться. Этот случай особенно интересен, так как относительно него определенно установлено, что 1) частичные отсутствия текста вызваны исключительно внутренними, конструктивными причинами, что 2) значки не суть знаки определенных пропусков, а часто не означают никакого определенного текста («Пропуск ненаписанных строф»,— по несколько неудачной формулировке М. Гофмана).

Здесь мы встречаем и частичное отсутствие текста внутри строф-главок, которое подходит к случаям, указанным выше, и пользование динамическими значками вместо *целых* строф-главок (цифры). Эти динамические значки имеют двойное значение: они являются и строфическими и сюжетными эквивалентами; здесь играет свою роль принцип *строфы*; в строфе как единице количество метрико-синтактических периодов более или менее намечено; таким образом, значок играет стиховую роль. Эта же роль значительно усложняет его второе назначение — быть знаком сюжетного звена, как бы *χρόνος ψεύδος** сюжета. Эта сложность и двойственность основаны на сложности самого «Евгения Онегина» как «романа в стихах».

Эквиваленты, как я указал, означают не ослабление, не понижение, не отдых в процессе развивающейся формы, а, напротив, нажим, усиление.

Это основано, между прочим, на следующем факте. Динамика формы есть непрерывное нарушение автоматизма, непрерывное выдвигание конструктивного фактора и деформации факторов подчиненных. Антиномичность формы в данном случае заключается в том, что самая непрерывность взаимодействия (= борьбы) при однообразии его протекания автоматизирует форму. Поэтому изменение соотношения между конструктивным фактором и остальными — одно из непререкаемых требований динамической формы. С этой точки зрения форма есть непрерывная установка различных эквивалентов, повышающая динамизм. При этом *материал* может измениться до *минимума, нужного для знака конструктивного принципа.* Подобно тому как в средневековом театре для декорации, изображающей лес, достаточно было ярлыка с надписью «лес», так и в поэзии достаточно бывает ярлыка какого-нибудь элемента вместо самого элемента: мы принимаем за строфу даже номер строфы — и, как видели, он конструктивно равноправен с самой строфой. Почти всегда при этом эквивалент, протекающий на измененном качественно материале, обнажает с большей силой конструктивный принцип; в приведенных примерах, например, обнажена метрическая сторона стиха[25].

---

* Ложное время.

Если пример эквивалентов текста показывает *неисчерпанность* стиха акустическим подходом, то другие примеры показывают то *лишнее*, что привносится в стих акустическим подходом.

Огромной заслугой Ohrenphilologie является расширение понятия ритма. Рассмотрим, однако, содержание и объем понятия ритма, вытекающие последовательно из акустического подхода. Факторами ритма, по Зарану (ранняя работа)[26], являются: «1) метр, т.е. прочные отношения, в которых находится длительность (Dauerwerte) сочетающихся друг с другом в различных разрядах звуков и звуковых групп. Метр, таким образом, есть понятие математически прочных отношений длительности в движении звуков. Это понятие не должно быть смешиваемо с ритмом, 2) динамика, т.е. понятие градации силы (Stärkeabstufungen), замечаемой в ряде звуков, 3) темп, 4) *агогика*, т.е. небольшие удлинения или сокращения, которые претерпевает нормальная длительность единицы (eines Wertes), без разрушения для сознания основной пропорции, 5) звуковая артикуляция (легато, стаккато и т.д.), 6) мертвая пауза, т.е. иррациональное пустое время, употребляемое в качестве разделов, 7) мелодия с ее значимыми интервалами и заключениями, 8) текст, который синтактическими делениями и сменой акцентуированных и неакцентуированных слогов существенно способствует образованию ритмических групп, 9) евфоническое текста, напр., рифма, аллитерация и т.п., на чем также основывается ритм».

Такое определение объема ритма, несомненно, слишком широко. (Между прочим, возражение вызывает бесформенный термин «текст»: синтактические связи текста — несомненно значащий фактор во взаимодействии факторов, образующих ритм; но смена акцентуированных и неакцентуированных слогов текста целиком входит в понятие метра.) Крайне любопытно смешение точек зрения *акустической* и *произносительной* в понятии «градации *силы*», сохранившееся у Зарана и позже[27]. Но гораздо большее сомнение вызывает ритмическая функция агогики — небольших удлинений и уменьшений нормальной длительности единицы, *не нарушающих в сознании основных пропорций*. Здесь факторы ритма неправомерно расширены последовательным акустическим подходом; ибо эти небольшие изменения, не нарушающие в сознании основных пропорций, значащи только как свойство акустического момента, но совершенно очевидно не являются факторами ритма. Между тем это расширение не случайно; чрезмерная широта объема в понятии ритма ведет к соответствующей узости в определении содержания понятия: «Ритм — эстетически приятная форма акустического предшествующего момента»[28].

Не буду говорить о грубо гедонистической стороне определения (сохраненной Зараном и позже); главным сужающим моментом в

данном определении является прикрепление ритма к акустическому моменту, отношение к нему как к акустической системе.

По вопросу о взаимодействии факторов Заран замечает: «Только совместное действие всех этих или большей части этих факторов создает ритм. Они не должны, впрочем, действовать в одном и том же направлении. Некоторые могут и противодействовать; они должны быть компенсированы более сильным действием других. В таких случаях — а они чаще всего — идеальная ритмическая система более или менее затуманена (verschleiert). Именно в тонком употреблении противоположных факторов и заключается искусство ритмизирования»[29].

Несомненно, таковы *максимальные* условия ритма, но остается еще вопрос: каковы же *минимальные* условия его?

Минимальные условия ритма в том, что факторы, взаимодействие которых его образует, могут быть даны не в виде системы, а в виде *знаков* системы. Таким образом, ритм может быть дан в виде знака ритма, который одновременно является и знаком метра, необходимого фактора ритма, как динамической группировки материала. Метр при этом может отсутствовать как правильная акцентная система. Основа метра не столько в наличии системы, сколько в наличии ее принципа. Принцип метра состоит в динамической группировке речевого материала по акцентному признаку. При этом простейшим и основным явлением будет выделение какой-либо метрической группы как *единства*; это выделение есть одновременно и динамическая изготовка к последующей, подобной (не тождественной, а именно подобной) группе; если метрическая изготовка разрешается, перед нами метрическая система; метрическая группировка идет по пути: 1) динамически-сукцессивной* метрической изготовки, 2) динамически-симультанного** метрического разрешения, объединяющего метрические единства в более высокие группы — метрические целые. При этом первая будет, само собою, прогрессивным двигателем группировки, второе же — регрессивным. Изготовка и разрешение (а с тем вместе и объединение) могут идти вглубь, разлагая единства на части (абшниты***, стопы); они могут вестись и на более высоких группах и приводить к осознанию *метрической формы* (сонет, рондо и т.д. как метрические формы). В этом прогрессивно-регрессивном ритмическом свойстве метра — одна из причин, почему он является *главнейшим* компонентом ритма; в инструментовке мы имеем только регрессивный момент; а понятие рифмы хотя и заключает оба момента, но предполагает уже наличность метрического ряда.

---

* Динамически-последовательной.

** Динамически-одновременного.

*** Нем. Abschnitt — в теории стиха — цезура.

Но что, если динамическая изготовка не разрешается в подобоследующей группе? Метр в таком случае перестает существовать в виде правильной системы, но он существует в другом виде. «Неразрешенная изготовка» есть также динамизирующий момент; метр сохраняется в виде метрического импульса; при этом каждое «неразрешение» влечет за собою метрическую перегруппировку — либо соподчинение единств (что совершается прогрессивно), либо подчинение (совершающееся регрессивно). Такой стих будет метрически свободным стихом, vers libre, vers irrégulier. Здесь метр как систему заменяет метр как динамический принцип — собственно, установка на метр, эквивалент метра.

Совершенно исключительное значение получает здесь поэтому понятие *стихового единства* и момент его выделения. Особую роль здесь играет графика, дающая вместе со знаком ритма знаки метрического единства. Графика здесь является сигналом стиха, ритма, а вследствие этого и метрической динамики — необходимого условия ритма. Тогда как в системном стихе существует как мера мелкая единица, выделенная из ряда,— здесь основой, мерой является сам ряд, причем динамическая изготовка распространяется на него целиком, и неразрешение ее в следующем стиховом ряде есть момент, тоже целиком динамизирующий этот ряд[5*]. (При этом не исключена возможность vers libre как смешения системных стихов, но именно смешения разных систем,— здесь все равно, ввиду целостного неразрешения, мерилом будет целый ряд (не первый, конечно, а каждый предыдущий).

Таким образом, vers libre является как бы «переменной» метрической формой. Важное значение единства заставляет придавать важную роль синтактическим членениям, происходящим при этом. Все же не могу согласиться с формулировкой В. М. Жирмунского: «Упорядочение синтактического строения составляет... основу композиционного членения свободного стиха»[30]. Во-первых, далеко не все формы свободного стиха подходят под понятие *упорядочения* их синтактического строения (ср. Маяковский), во-вторых, важное значение в vers libre фактора синтактических членений не должно заслонять момента метра как динамического принципа. Любопытно сопоставить с этим мнение Вундта о древнееврейской поэзии, где синтактические членения играют, как известно, необычайно важную роль. «Здесь, как и везде, parallelismus membrorum[*] вовсе не заменяет ритма, как ранее полагали, но сопровождает его как усиление, которое развивается на его основе и уже предполагает его наличие»[31].

Нетрудно заметить при этом, что тогда как правильность метрической системы — слишком дешево достающееся разрешение —

---

[*] Параллелизм членов.

ведет чрезвычайно быстро к автоматизации стиха, момент метрического эквивалента динамизирует его.

Итак, определяет стих в данном случае не систематическое взаимодействие факторов ритма (максимальные условия), а установка на систему — принцип ее (минимальные условия); все равно, *дана* ли нам системная группировка, или только мы к ней стремимся — и, стремясь, также создаем группировки sui generis,— в итоге получается динамизирование речи. Раз в понятии *стиха* важным оказывается знак его, динамизирующий принцип, а не способ его проведения, здесь открывается богатейшая область эквивалентовки. В эпохи, когда традиционный метр не в состоянии проводить динамизации материала, ибо связь его с материалом стала автоматической,— наступает эпоха эквивалентов.

В наше время vers libre одержал большие победы. Пора сказать, что он — характерный стих нашей эпохи, и в отношении к нему как к стиху исключительному или даже стиху на грани прозы — такая же неправда историческая, как и теоретическая[6*].

Vers libre является, собственно, последовательным использованием принципа «неразрешения динамической изготовки», проведенного на метрических единствах. Другие метрические организации используют принцип «неразрешения» частично, на более мелких метрических разделах. За выделением метрического единства следует выделение более мелких метрических единиц внутри единства, которые и кладутся в основу дальнейшего протекания метра. Системный стих основан, таким образом, на выделении более мелкой единицы; каждое частичное неразрешение изготовки этой мелкой единицы динамизирует системный стих. Здесь корни явления так называемого «паузника», в котором нет пауз, а есть момент неразрешения частичной изготовки. Явление vers libre в России, по-видимому, восходит к 60-м годам и связано с именами Фета и Полонского (ср. пародии Тургенева в 1859 году), а корни, зачатки его можно видеть у Жуковского («Рустем и Зароб»; отсутствие рифмы и неправильное чередование четырех-, трех- и пятистопного ямба, как установка на неразрешение количественное),— «паузник» в широком смысле появляется в конце XVIII века, а развивается в начале XIX века (Буринский, 1804; Жуковский, 1818). Любопытно, что в 30-х годах, когда исчерпанность системного стиха (в особенности четырехстопного ямба) ощущалась остро, была сделана попытка обосновать «паузник». Ср. статью «Об италианском стихосложении»[32], где проповедуется ввод «италианской белой ноты» и «паузы»; «как в музыке,— пишет автор,— часто нота заменяется временем (темпом) и остановкою, что называется паузою, так и в стопе италианской часто мера дополняется приостановкой, которая получает название паузы». К

этому месту автор делает выноску: «В старинных русских песнях пауза встречается очень часто. *Жаль, что Ломоносов, составитель правил нашей версификации, не обратил на это внимания*; с паузою нам легко бы при переводе италианских поэтов сохранить музыкальность их стихов».

6

Явления эквивалентности мы наблюдаем и в других факторах ритма. Укажу здесь еще на эквиваленты рифмы.

С. И. Бернштейн в известной статье «О методологическом значении фонетического изучения рифм»[33] приходит к заключению, что «неточные» рифмы распадаются на два разряда. К первому относятся неточные рифмы, употребленные как акустически действенный прием. Неточная рифма действительно может быть в звуковом отношении действенным приемом. Здесь свою роль играет неполное тождество рифмующих членов как обостряющий момент. Вспомним, что побледнение акустического момента, наблюдаемое в карамзинскую эпоху, сопровождалось одновременно борьбой со «звоном рифм» неточных и введением рифм точных. Ода XVIII века — вид ораторской поэзии, в которой акустический момент eo ipso* был очень существенен,— уже в литературном сознании Державина была связана с неточными рифмами, по-видимому как более действительными в акустическом отношении[34]. Но другой вид неточных рифм является «эквивалентом» точных, причем возникает несоответствие между фоническим «планом» стихотворения и материальным его звучанием[35].

Здесь своего рода «эквивалент» точной рифмы. При этом здесь имеется несовпадение «фонационного плана» не столько с «материальным звуком» вообще, сколько с акустической стороной этого звука.

Можно указать и другие примеры, которые хотя и являются эквивалентами рифмы, но не будут рифмами при акустическом подходе. Таковы рифмы *далекие*. Возьмем следующую строфу Тютчева:

1. Кончен пир, умолкли хоры,
2. Опорожнены амфоры,
3. Опрокинуты корзины,
4. Не допиты в кубках вины,
5. На главах венки измяты;
6. Лишь курились ароматы
7. В опустевшей светлой зале,
8. Кончив пир, мы поздно встали:
9. Звезды на небе сияли,
10. Ночь достигла половины.

---

* Тем самым.

Последний, 10-й стих рифмует с 3 — 4-м на расстоянии 5 стихов.

В рифме как факторе ритма мы наблюдаем два момента — момент прогрессивный (1-й рифмующий член) и момент регрессивный (2-й рифмующий член). Рифма возникает, как и метр, в результате динамической прогрессивной изготовки и в результате динамического регрессивного разрешения. Таким образом, рифма оказывается зависящей от силы прогрессивного момента в равной, а может быть, и большей мере, чем от регрессивного. На этом основана зависимость рифмы от многих факторов, в первую очередь от синтаксиса; 3-я и 4-я рифмующие строки представляют собою *законченные* предложения:

Опрокинуты корзины,
Не допиты в кубках вины,—

поэтому (а также вследствие рифменной инерции *ав — ав*) *прогрессивная* сила их равна нулю. Вот почему рифма с 10-м стихом слабо ощущается[36].

Итак, при полном отсутствии прогрессивного момента, в рассматриваемом случае мы имеем только регрессивный момент отнесения слова (и, стало быть, метрического ряда) к предыдущим группам. И все же этот регрессивный момент может быть настолько силен, чтобы дать рифму. При этом, однако, акустический подход оказывается здесь недостаточным: перед нами «рифма», почти или совсем не ощущаемая акустически за дальностью рифмующих членов.

Говоря об инструментовке, не приходится говорить об ее эквивалентах в виде знака. И метр и рифма как ритмические факторы знают два динамических момента: прогрессивный и регрессивный, причем эквивалентом метра будет прогрессивный момент (при сравнительно второстепенном значении регрессивного); эквивалентом рифмы может быть регрессивный момент (при сравнительно второстепенном значении прогрессивного),— но в понятии «инструментовки» не содержится вовсе или содержится в минимальной степени прогрессивный момент: звуки не предполагают следования ни тождественных, ни подобных — и каждое подобное предыдущему звучание объединяет в группы регрессивным путем[37].

Эквиваленты метра и рифмы непередаваемы при акустическом подходе: vers libre при нем сольется с ритмической прозой, далекая рифма исчезнет. И то и другое должно быть осознано как прием, а не как выпад из системы.

На факте же эквивалентов текста можно убедиться, что отправляться от *слова* как единого нераздельного элемента словесного искусства — относиться к нему как «к кирпичу, из которого строится здание», не приходится. *Этот элемент разложим на гораздо более тонкие «словесные элементы»*[38].

Между тем понятие ритма как системы, ритма, взятого вне его функциональной роли, становится вообще возможным только при предпосылке ритма в его функции, ритма как конструктивного фактора. Давно, конечно, установлено, что художественная проза — вовсе не безразличная, не неорганизованная масса по отношению к ритму как системе. Напротив, можно смело сказать, что вопрос о звуковой организации прозы занимал и занимает место не меньшее (хоть и иное), чем вопрос о звуковой организации поэзии. Начиная с Ломоносова русская проза подвергалась звуковой обработке (у Ломоносова — с точки зрения наибольшего ораторского воздействия; ср. главу «Риторики» «О течении слова», всецело относящуюся к прозе и представляющую массу обязательных ритмических и евфонических указаний[39]).

Каждая революция в прозе ощущалась и как революция в звуковом составе прозы; здесь любопытно вспомнить замечание Шевырева о том, что народная песня с ее дактилическими окончаниями повлияла на прозу Карамзина, определив ее дактилические клаузулы,— замечание, конечно, нуждающееся в проверке[40].

Иногда (в особенности в периоде сближения прозы и поэзии) поэзия, вероятно, могла заимствовать у прозы те или иные звуковые приемы. Тот же Шевырев пишет о Пушкине: «Из густого раствора речи Карамзинской, укрепленной древним нашим словом, отливал он свой бронзовый пятистопный ямб — эту дивную форму для русской драмы»[41].

И никто не может сомневаться, что проза Флобера или Тургенева «музыкальнее» (даже «ритмичнее»), чем иной vers libre[42].

Последние этапы русской прозы и поэзии как бы сговорились обменяться «ритмичностью» и даже «метричностью»: тогда как проза А. Белого насквозь «метрична», многие стихи строятся вне метрических систем.

Этому соответствует множество наивных попыток на разных языках отмести границы между прозой и vers libre, то есть стихом. Известны эксперименты Гюйо над метрическим членением Рабле, Золя и т.д. Граммон пишет по поводу vers libre Ренье и Суза: «Эти стихи, собственно, могли бы и не быть рифмованными, они были бы, может быть, и тогда «стихами», но только эти стихи ничем не отличались бы от ритмованной прозы. Таковы короткие фразы Флобера, которые мы находим в «Буваре и Пекюше»... Все, что отличало бы эту поэзию от этой прозы,— это то, что в то время как коротким фразам Флобера предшествуют и следуют фразы, отличающиеся по ритму, в поэзии каждая пьеса была бы ритмована однообразно»[43].

Немного далее он же сопоставляет стихи Вьейе-Грифэна и Гюстава Кана с отрывками уже не только из Флобера («Бувар и Пекюше»; «Саламбо»), но и из Золя («Жерминаль»), причем ссылается на Гюйо, подобным же образом оперировавшего уже ранее двумя последними отрывками.

Исследователь Гейне Jules Legras пишет о его freie Rhytmen в «Nordsee»: «Неизвестно, смотрел ли сам Гейне на этот vers libre как на стихи; следует заметить, что мы могли бы написать эти стихи без всякой трудности в строчку, как пишется проза, и поэт, без всякого сомнения, охотно бы на это согласился. Очень возможно, что эта ритмическая проза возникла под влиянием ритмической прозы Новалиса»[44].

(Остается удивляться, как об этом не догадался сам Гейне,— и не написал «Nordsee» в строку; и тогда,— так как Гейне, по мнению Легра, было совершенно безразлично, стихи это или проза,— мы не имели бы freie Rhytmen Гейне. Вопрос, как видите, решается легко.)

У нас в этом направлении известны опыты Белого, Гроссмана, Шенгели, Н. Энгельгардта и других.

Дело, конечно, это легкое: тем более что утонченная звуковая организация прозы стоит вне сомнений.

Попробуем сопоставить прозу Андрея Белого («Офейра», например, или «Эпопея») с vers libre, хотя бы Нельдихена. Эта проза гораздо «метричнее» этих стихов, а и в евфоническом отношении более тонко организована.

Но уже Тредьяковский пошел довольно далеко в определении *специфичности стиха* вне признаков стиховых систем; ср. «Способ к сложению стихов»:

«§ 2. Все, что Стихи имеют общее с Прозою, то их не различает с сею. И понеже Литеры, Склады, Ударение и Сила, коя однажды токмо во всяком слове, и на одном в нем некотором из складов полагается, также оные самые слова, а притом самые члены Периодов, и Периоды, общи Прозе и Стихам: того ради всеми сими не могут они различиться между собою.

§ 3. Определенное число слогов... не отменяет их от Прозы: ибо члены так называемого *Исоколона* Реторического также почитай определенными числами падают; однако сии члены не Стихи...

§ 5. Рифма... равным же образом не различает Стиха с Прозою: ибо Рифма не может и быть Рифмою, не вознося одного Стиха к другому, то есть не может быть Рифма без двух Стихов (но Стих каждый есть сам собою, и один долженствует состоять и быть Стихом)...

§ 7. Высота стиля, смелость изображений, живость фигур, устремительное движение, отрывистое оставление порядка и прочее, не отличают Стиха от Прозы; ибо все сие употребляют иногда и Реторы и Историки»[45].

Эти строки ни в малой степени не устарели до сих пор. К ним надо только прибавить и «метричность»,— ибо сопоставление прозы Андрея Белого и vers libre достаточно убеждает в том, что и акцентная система не является отныне специфическим и достаточным признаком стиха (хотя акцентный принцип и является необходимым следствием стиховой конструкции). Если мы все же считаем стихами стихи без графического знака стиховой установки, то это обычно стихи с максимумом выполненных условий, которые уже известным образом кристаллизовались в систему; стоит сравнить с этим максимумом выполненных условий минимум — знак, чтобы решить, что дело не в системе, а в тех условиях, которые дает нам знак стиха. Это еще и потому, что vers libre можно назвать прозой только разве в полемических статьях, а прозу Белого никто не сочтет стихами.

До какой бы фонической, в широком смысле слова, организованности ни была доведена проза, она от этого не становится стихом; с другой стороны, как бы близко ни подходил стих к прозе в этом отношении, он никогда не станет прозой.

И именно raison d'être «ритмованной прозы», с одной стороны, vers libre, с другой,— в их существовании в первом случае — внутри прозаического ряда, во втором случае — внутри стихового ряда. (Если разбить добрую часть нашего vers libre в прозу, вряд ли кто-нибудь стал бы его читать.) «Стихотворение в прозе» как жанр и «роман в стихах» как жанр тоже основаны на глубокой разнице между обоими явлениями, а не на их близости: «стихотворение в прозе» всегда обнажает сущность прозы, «роман в стихах» — сущность стиха. «Пишу не роман, а *роман в стихах*,— дьявольская разница» (Пушкин). Таким образом, различие между стихом и прозой как системной и бессистемной в фоническом отношении речью опровергается самими фактами; оно переносится в область *функциональной роли ритма*, причем решает именно эта функциональная роль ритма, а не системы, в которых он дается.

Что получится, если мы vers libre напишем прозой?

Здесь возможны два случая: либо стиховые членения vers libre совпадают с синтактическими, либо они не совпадают. Разберемся сначала во втором. Здесь стиховое единство не покрывается единством синтактико-семантическим — при стиховой графике; если разделы не подчеркнуты и не связаны рифмами, в прозаической графике они сотрутся. Таким образом мы разрушаем *единство стихового ряда*; вместе с единством рушится, однако, и другой признак — те тесные связи, в которые стиховое единство приводит объединенные в нем слова,— рушится *теснота стихового ряда. А объективным признаком стихового ритма и является именно единство и теснота ряда*; оба признака находятся в тесной связи друг с другом: понятие тесноты уже предполагает наличие понятия единства; но и единство

находится в зависимости от тесноты рядов речевого материала; вот почему количественное содержание стихового ряда ограничено; единство, количественно слишком широкое, либо теряет свои границы, либо само разлагается на единства, то есть перестает быть в обоих случаях единством[7*]. Но оба эти признака — единство и теснота стихового ряда — создают третий его отличительный признак — *динамизацию речевого материала*. Единый и тесный речевой ряд здесь более объединен и более стеснен, чем в разговорной речи; будучи развертываемым, стихотворение обязательно выделяет *стиховую единицу*; мы видели, что в системном стихе такою единицею будет часть ряда — абшнит (или даже стопа), что в vers libre такая единица переменна — и ею служит каждый предыдущий ряд по отношению к последующему. Таким образом, динамизация речевого материала в системном стихе происходит по принципу выделения мелкой единицы, динамизация его в vers libre происходит оттого, что каждый ряд осознается мерилом (иногда с частичным выделением мелкой метрической единицы, встречающей, однако, отпор в следующем стихе, не разлагающемся на эту единицу). В случае *системного стиха*, следовательно, мы имеем динамизацию *слов*: каждое слово служит одновременно объектом нескольких речевых категорий (слово речевое — слово метрическое). В случае же vers libre мы обычно имеем динамизацию групп (по тем же причинам), причем группу может представлять и отдельное слово (ср. Маяковский). Таким образом, тогда как единство и теснота стихового ряда перегруппировывают членения и связи синтактико-семантические (или в случае совпадения стихового ряда с грамматическим единством — углубляют, подчеркивают моменты связей и членений синтактико-семантических), динамизация речевого материала проводит резкую грань между стиховым словом и словом прозаическим. Система взаимодействия между тенденциями стихового ряда и тенденциями грамматического единства, стиховой строфы и грамматического целого, слова речевого и слова метрического — приобретает решающую роль. Слово оказывается компромиссом, *результантой двух рядов*; такой же результантой оказывается и предложение. В итоге — слово оказывается *затрудненным*, речевой процесс *сукцессивным*. Этому и соответствует пример сознания у поэта роли метра как *затрудняющей* речь (см. примечание 38).

Для практической речи (в идеале) характерен момент *симультанности* речевых групп (или, вернее, стремление к ней)[8*], это определяет и относительную значимость моментов внешнего знака («Nicht Teile, sondern Merkmale»*,— Вундт; ср. Щерба — «Русские гласные», также Л. П. Якубинский, В. Шкловский). (Здесь, кстати,

---

* Не части, а признаки.

становится ясна несостоятельность отношения к поэтическому языку как к особому диалекту. Ни в одном диалекте нет своеобразных условий, представляемых по отношению к языку *конструкцией*.)

Нам известны субъективные условия, при которых семантические представления играют ничтожную роль, а центр тяжести соответственно переходит на сукцессивные моменты речи (то есть «Teile» Вундта,— ср. Benno Erdmann, Л. П. Якубинский, ст. в «Книжном углу»). Нет надобности, однако, представлять поэзию (вернее и уже — стих) явлением такого рода и связывать ее с явлениями отклонений от нормальных речевых явлений, ища разгадки в субъективных языковых условиях. Их надо искать в объективных условиях стиха как конструкции, к числу которых относится динамизация речи, в результате приложения основных принципов стиха — единства и тесноты стихового ряда — к развертыванию стихового материала. При этом характерным является здесь не затемнение, не ничтожность семантического элемента, а его *подчинение* моменту ритма — его *деформация*.

Таким образом, если мы передаем прозой vers libre, в котором стиховой ряд не покрывается синтактическим, мы нарушаем единство и тесноту стихового ряда и лишаем его динамизации речи. Здесь выступает конструктивный принцип прозы; стиховые связи и членения устранены — место их занимают связи и членения синтактико-семантические.

Передадим теперь прозой vers libre, в котором стиховой ряд совпадает с грамматическим единством (или целым); единство стихового ряда при этом уничтожится, но останется совпадающее с ним единство синтактическое; момент тесноты стихового ряда отпадет, но останется существенная связь между членами синтактического единства. И все же такая передача прозой разрушит стих, ибо *отпадет момент речевой динамизации*: стиховой ряд, хотя и не потеряет совершенно своих границ, не будет более стиховым; в развертывании материала не обнаружится стиховой меры, единицы, а с тем вместе отпадет динамизация слова и словесных групп, что повлечет за собою и отпадение сукцессивной природы стихового слова.

Но на этой тонкой границе выясняется, что, с одной стороны, ритм — еще недостаточное определение конструктивного принципа стиха, что недостаточна характеристика стиховой речи как опирающейся на внешний знак слова, а с другой — недостаточно определение конструктивного принципа прозы как симультанного использования семантических элементов слова.

Все дело — в *подчинении* одного момента другому, в том *деформирующем влиянии*, в которое вступает принцип ритма с принципом симультанного воссоединения речевых элементов (словесных групп и слов) в стихе и, наоборот, в прозе. Поэтому «ритм

прозы» функционально далек от «ритма стиха». Это два разных явления.

Конструктивный принцип любого ряда имеет ассимилятивную силу — он подчиняет и деформирует явления другого ряда. Вот почему *«ритмичность»* не есть ритм, *«метричность»* не есть метр. Ритм в прозе ассимилируется конструктивным принципом прозы — преобладанием в ней семантического назначения речи, и этот ритм может играть коммуникативную роль — либо положительную (подчеркивая и усиливая синтактико-семантические единства), либо отрицательную (исполняя роль отвлечения, задержания). Слишком сильная «ритмичность» прозы поэтому навлекала на себя в разные эпохи и в разных литературах упреки: не становясь «ритмом», «ритмичность» мешала. Жан Поль писал: «Замечательно, что предзвучащая евфония может воспрепятствовать пониманию не в поэзии, а в прозе, и в гораздо большей мере, чем образы, ибо образы представляют идею, а благозвучие только сопровождает их. Но это может произойти только в том случае, если идеи недостаточно велики и сильны, чтобы поднять нас и держать все время над ощупыванием и рассматриванием их знака, т.е. звуков. Чем больше силы в произведении, тем больше позволяет оно выносить их звон; эхо бывает в больших залах, а не в комнате»[46].

Здесь отлично отмечено, что ритм, являясь конструктивным фактором стиха (по Жан Полю, «изображая, представляя идеи»), не может мешать в стихе и что, напротив, в прозе он является иногда отвлекающим, мешающим моментом. И. Мартынов писал в начале XIX века: «Проза должна быть прозою; она имеет право повелевать словами, ставить их где угодно, только бы имели они свое действие и силу. Всякая мера в ней несносна; сие можно заметить из того, что хороший Писатель всячески остерегается, дабы в его сочинении не было выражений, похожих на стихи; и ежели по случаю находим мы в какой-нибудь прозе меру стихов, то она производит некоторое к себе отвращение»[47]. Конечно, «отвращение» есть характерное свидетельство эпохи, ни для кого не обязательное; но это свидетельство характерно и для четкого сознания специфичности прозаической конструкции. Так естественно возникает проблема — судить ритм в прозе с точки зрения прозаической конструкции, учесть здесь функциональную роль ритма. Приведу еще характерный отзыв Л. Троцкого о ритме прозы Андрея Белого,— прозаический ритм, по этому отзыву, напоминает хлопанье ставен в бессонную ночь: все ждешь, когда уж хлопнет. «Хлопанье ставни» — момент раздела единств; в сукцессивной стиховой речи он необходим как основа стиха, и о нем не возникает вопроса, не возникает сознания ритма вне материала,— настолько ритм само собою разумеющаяся конструктивная основа стиха, настолько его «затрудненность» конструктивна и не может являться «помехой».

Таким образом, перед нами два замкнутых конструктивных ряда: стиховой и прозаический. Каждая перемена внутри них есть именно внутренняя перемена. При этом ориентация стиха на прозу есть установка единства и тесноты ряда на необычном объекте и поэтому не сглаживает сущности стиха, а, наоборот, выдвигает ее с новой силой. Так, vers libre, признанный «переход к прозе», есть необычайное выдвигание конструктивного стихового принципа, ибо он именно дан на чужом, не специфическом объекте. Будучи внесен в стиховой ряд, любой элемент прозы оборачивается в стихе своей иной стороной, функционально выдвинутой, и этим дает сразу два момента: подчеркнутый момент конструкции — момент стиха — и момент деформации необычного объекта. То же и в прозе, если в нее вносится стиховой элемент. Определенный, систематический характер прозаических клаузул и стиховых разделов между единствами вынуждает к деформации синтактико-семантических единств; но тогда как инверсии определения и определяемого в конце стиха (прием, дошедший до настоящего времени без всяких перемен) слабо ощущаются именно как инверсии,— всякая прозаическая клаузула, построенная на такой инверсии, скажется прежде всего своей синтактико-семантической стороной. Вот почему всякое сближение прозы со стихом на деле есть не сближение, а введение необычного материала в специфическую, замкнутую конструкцию.

Из сказанного вытекает следствие: нельзя изучать системы ритма в прозе и стихе равным образом, как бы эти системы ни казались близки друг к другу. В прозе мы будем иметь нечто совершенно неадекватное стиховому ритму, нечто функционально деформированное общей конструкцией. Поэтому нельзя изучать ритм прозы и ритм стиха как нечто равное; изучая и то и другое, мы должны иметь в виду их функциональное различие.

Но не обстоит ли дело таким же образом и по отношению к семантическим изучениям в стихе? Тогда как принцип ритма деформирован в прозе и ритм превращен в «ритмичность», не имеем ли мы в стихе деформированную семантику, которую поэтому нельзя изучать, отвлекая речь от ее конструктивного принципа? И, изучая семантику слова в стихе при игнорировании стиха, не совершаем ли мы ту же самую ошибку, что и наивные исследователи, легко и свободно перелагающие прозу Тургенева в стихи, а freie Rhytmen Гейне в прозу?

8

Здесь мы сталкиваемся с возражением, которое, по Мейману, формулируется следующим образом: ритмизуемый словесный материал — *ρυθμιζόμενον** — отвлекает от ритма своим «смыслом». Внутреннее противоречие самого понятия *ρυθμιζόμενον* по отношению

---

* Ритмизуемое.

к стиху ясно после сказанного выше. «Ритм» и «материал» здесь приравнены к двум статическим системам, наложенным одна на другую; ритм плавает поверх материала, как масло поверх воды. И в полной последовательности Мейман замечает: «... общая тенденция, которая препятствует выдвиганию в поэзии ритма, следующая: ритм может достигнуть побочного эффекта (стиховая живопись), ритм получает относительно самостоятельное значение рядом со смыслом стиха. Словом, выдвигание его должно быть всегда мотивировано особыми эстетическими эффектами»[48].

Таким образом, двойственность конструктивного принципа и материала понимается здесь не в том смысле, что материал подчинен этому принципу, расположен, сгруппирован согласно ему — короче, деформирован им,— а в том смысле, что материал существует в своем независимом от ритма как конструктивного принципа виде, так же как и конструктивный принцип (ритм) существует вне материала, придавая ему время от времени «побочные эффекты». Уже Авг. В. Шлегель протестовал против такого понимания «формы и материала». В своих «Berliner Vorlesungen» он пишет следующее о форме сонета: «Мнение тех, которые утверждают, что форма сонета налагает на поэта тяжелые оковы, что она — прокрустово ложе, на котором растягивают или обрубают мысль, не заслуживает возражения, ибо оно касается равным образом всего стихосложения, и, отправляясь от нее, следует рассматривать каждое стихотворение как упражнение, которое сначала написано в бесформенной прозе, а затем по-школьнически пригнано к стихам»[49]. *Ρυθμιζόμενον*, в сущности, фикция; в стихе перед нами не материал, который нужно отритмизовать, а уже отритмизованный, деформированный материал; не *ρυθμιζόμενον*; а *ἐρρυθμιζόμένον* * . Он не может «отвлекать» от ритма, потому что он сам уже подвержен его влиянию.

Тем самым вопрос о семантическом элементе в стихе переносится в другую плоскость: где специфичность стихового слова? Чем отличается *ἐρρυθμιζόμένον* от своего прозаического двойника?

У многих напрашивается сам собою ответ, что слово стиховое отличается от слова прозаического особой эмоциональной окраской. Но этот ответ касается общего вопроса об эмоциональности искусства,— вопроса, который здесь не место ставить и решать во всем его объеме. Что же касается специфического вопроса об эмоциональности стихового слова, то здесь имеется соображение, которое в значительной мере отклоняет этот вопрос. Дело в том, что понятие ритма — решающее в данном случае — вовсе не обязательно связано с эмоциональностью. «Интеллектуальные процессы ритма,— пишет Мейман,— часто налицо без каких-либо

---

* Отритмизованное.

определенных сопутствующих эмоций (мы группируем, подчиняем, внутренне динамизируем (betonen innerlich) даже и при безразличных тактах) — и они независимы от эмоциональных изменений. Наибольшая энергия внутренних связей налицо именно тогда, когда (при медленных ритмах) имеется крайне слабое действие эмоций»[50].

Понятие «художественной эмоции» гибридно, ибо переносит точку зрения с эмпирической эмоции на понятие «художественности», а стало быть, ждет в первую очередь обоснования этого понятия и обращает нас снова к фактам конструкции. В этих фактах и условиях конструкции и следует искать ответа на интересующий нас вопрос.

Решающим здесь оказывается для словесных представлений то обстоятельство, что они являются членами ритмических единств. Эти члены оказываются в более сильной и тесной связи, нежели в обычной речи; между словами возникает *соотношение по положению*; при этом одна из главнейших особенностей здесь — динамизация слова, а стало быть, и сукцессивность его.

Таким образом, ритмическими факторами являются:

1) фактор единства стихового ряда;
2) фактор тесноты его;
3) фактор динамизации речевого материала и
4) фактор сукцессивности речевого материала в стихе.

Глава II

СМЫСЛ СТИХОВОГО СЛОВА

1

Слово не имеет одного определенного значения. Оно — хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но иногда и разные краски.

Абстракция «слова», собственно, является как бы кружком, заполняемым каждый раз по-новому в зависимости от того лексического строя, в который оно попадает, и от функций, которые несет каждая речевая стихия. Оно является как бы поперечным разрезом этих разных лексических и функциональных строев.

Обычен дуализм в определении разных направлений словоупотребления. «Узуальное»[*] и «окказиональное»[**] значение у Пауля, «значение» и «представление» у Потебни — эти постановки вопроса исходят из дуализма: слово вне предложения и слово в предложении. Того же характера противопоставление у Б. Эрдманна «Sachvorstellung»[***] и «Bedeutungsvorstellung»[****], причем первое соответствует

---

[*] Употребительное (обычное).

[**] Значение в особых случаях.

[***] Представление вещи.

[****] Представление значения.

значению слова в предложении, второе — значению оторванного слова[51].

Слова вне предложения не существует. Оторванное слово вовсе не стоит во внефразовых условиях. Оно только находится в *других* условиях по сравнению со словом предложения. Произнося оторванное «словарное» слово, мы не получим «слова вообще», чистого лексического слова, но только получим слово в новых условиях по сравнению с условиями, предлагаемыми контекстом. Вот почему семантические эксперименты над «словами», при которых произносятся оторванные слова с целью возбудить в слушателях ассоциативные ряды,— эксперименты над негодным материалом, результаты которых распространены быть не могут.

Терминологический дуализм, охарактеризованный выше, должен быть использован другим путем. Анализируя ряд словоупотреблений, мы наталкиваемся на явления *единства лексической категории.*

Возьмем «слово» земля.

Земля {
1. Земля и Марс; земля и небо (tellus).
2. Зарыть в землю какой-либо предмет; черная земля (humus).
3. Упал на землю (Boden).
4. Родная земля (Land).

Здесь перед нами, несомненно, разные значения одного «слова» в разных словоупотреблениях. И все-таки, если мы скажем о марсианине, который падает на марсианский Boden*,— «упал на землю»,— мы почувствуем неловкость, хотя, по-видимому, «земля» в комплексе «упасть на землю» очень далека по значению от «земли» в предыдущих комплексах. Точно так же неловко будет сказать о марсианской почве — «серая земля».

В чем же здесь дело? Что позволило нам считать слово в этих столь различных словоупотреблениях единым, относиться к нему как к чему-то каждый раз идентичному? Это и есть наличие категории лексического единства. Это наличие назовем *основным признаком значения*[52].

Отчего мы не могли в данном случае сказать про марсианина, что он упал на землю? Почему это словоупотребление не удалось? Потому что, говоря о марсианине, мы все время двигались в известном *лексическом плане*:

Земля {
земля и Марс
черная земля
упал на землю
родная земля

Говоря о нем, мы отправлялись в различных словоупотреблениях от первого значения, даже там, где значение было другое,— мы примешивали его,— мы двигались в данном лексическом плане.

---

* Поверхность.

А возможным стал этот лексический план, потому что слово «земля» сознавалось все время *единым*; несмотря на то что оно каждый раз слагалось из сложных семантических обертонов, *второстепенных признаков*, определяемых особенностями данного словоупотребления и данного лексического плана,— в нем присутствовал все время *основной признак*.

Единство лексической категории (то есть, другими словами, наличие основного признака значения) сказывается с большой силой на осуществимости того или иного словоупотребления.

А. Тургенев писал кн. Вяземскому: «Вместо *противников* ты пишешь всегда *поборников*, а это совсем напротив, ибо *поборать* — значит: способствовать, помогать, споспешествовать (зри все акафисты к нашим заступникам и поборникам сил небесных)»[53]. Вяземский ответил Тургеневу: «Конечно, ты прав: *«поборник»* употребляется мною неправильно; *но в смысле языка оно значит то, что я хочу выразить...* Но ты неправ, когда говоришь, что *«поборать»* — значит способствовать. Зри академический словарь; тут есть «поборать кого» и «поборать по ком»: «Поборохом враги Израилевы» (*Маккавеи*). Итак, ты прав, но и я не вовсе виноват. Признаюсь: *«противник» — слово для меня немного противное, но делать нечего*, и я не противлюсь»[54].

Таким образом, Вяземский употребил слово *поборник* вместо слова *противник* и употребил его в совершенно обратном значении. Вместе с тем Вяземский сознает, что «в смысле языка» это слово «значит то, что он хочет выразить», а слово «противник» — ему *противно*. Как это могло случиться?

Случилось это по двум причинам: слово *противник* связывалось у Вяземского со словом «противный» сразу в двух значениях:

противный { adversaire / rebutant

А могло это случиться, потому что в слове «противный» сознавалось наличие категории лексического единства (основной признак): слово «противный» осознавалось как единое лексическое слово. (Если бы здесь не было категории единства, если бы она распалась и образовалось бы два основных признака, то Вяземский не затруднился бы связать слово «противник» с одним значением слова «противный».)

Но почему Вяземский вместо слова «противник» употребил слово «поборник»? Ведь он же сам сознавал, что слово «поборник» связывается опять-таки с двумя значениями слова «поборать»? Дело в том, что лексический план, в котором подвигался Вяземский, не выносил связей со словом «противный» в его втором значении и легко переносил связь с любым значением слова «поборать». Лексический план слагается из многих условий, в том числе и из известных эмоциональных красок. Особая окраска такого рода,

связанная со вторым значением слова «противный», нарушала окраску плана, в котором двигался Вяземский (ораторский, высокий — в данном случае), а окраска слова «побораrь» вполне ему соответствовала. Эту окраску мы отнесли к второстепенным признакам.

Таким образом, неловкость словоупотребления «противник» была основана на наличии *основного признака*, выбор же словоупотребления зависел от *второстепенных признаков*.

Основной признак может и раздвоиться, и размножиться, категория лексического единства может нарушиться.

Возьмем пример:

«Природа и Охота» (название журнала).
«У него хоть *природа* благодарная, да охоты к ученью никакой»...

Нас ничто не заставляет считать слова «природа» и «охота» в обеих фразах идентичными, соотносительными. Здесь нет категории лексического единства, и эти слова в этих двух случаях разносятся по совершенно различным лексическим планам.

Таким образом, есть генерализующие линии *единства*, благодаря которым слово осознается единым, несмотря на его окказиональные изменения. Дуализм может рассматриваться как основное деление признаков значений на два основных класса — на *основной* признак значения и *второстепенные*.

Здесь предварительное замечание: понятие основного признака не совпадает с понятием вещественной части слова так же, как понятие второстепенного с понятием формальной. В основном признаке слова *летает* содержится одинаково как вещественная его характеристика, так и формальная. В фразах: «Человек — это звучит гордо» и «Человек, стакан чаю» — формальная и вещественная стороны слова одинаковы, а основные признаки разные[55].

Несколько примеров «второстепенных признаков».

Возьмем слово «человек» в нескольких его употреблениях:

1. «Чело-век!.. Это звучит... гордо. Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... Нет! — это ты, я, они...» (*М. Горький*).

2. Да на чреде высокой не забудет
Святейшего из званий: человек (*Жуковский*).

3. Да, человек он был; на всей земле
Мне не найти такого человека (*Шекспир*).

4. Не место красит человека, а человек — место.

5. Молодой человек остановился у окна магазина.

6. «Молодой человек» (обращение).

7. «Когда же этот самый Петер подрос и часто, к пользе своего воспитания и обучения, должен был выслушивать замечания от членов труппы, в которых чаще всего повторялось слово «человек», он получил кличку «человек». Труппа состояла наполовину из немцев, у которых, так же как и у других наций, обращение «человек» в кавычках употребляется как бранное слово,— по меньшей мере, как оскорбительное» (*Оге Маделунг, «Человек из цирка»*).

8. «Человек из ресторана» (заглавие).

9. Человек — чело века.

Разберемся в этих примерах.

В слове «человек» во всех примерах (за исключением шестого и седьмого) есть общий признак значения — *основной*, но во всех он очень заметно варьируется — *своими* (второстепенными) признаками значения.

В первом примере мы в начале фразы имеем синтактическое обособление слова «человек»; это обособление способствует тому, что предметные связи представления исчезают, исчезают и те признаки, которые определяются в значении связью с другими членами предложения; остается представление значения; при этом, в данном случае, большую важность приобретает качество обособляющей интонации — эмоциональные элементы, сопутствующие ей; эти второстепенные (в данном случае эмоциональные) элементы входят в состав «значения».

Дальнейшее поддерживает эту окраску, варьируя ее; «Человек... это ты, я, они...» — это предложение дает как второстепенный признак предметную окраску; здесь важна опять-таки особая интонация «открытого словосочетания» (термин Вундта), значительно ослабляющая предметность. Но тотчас же эта предметность отрицается: «Человек... это не ты, не я, не они»,— это предложение стирает предметную окраску.

Еще пример семантической окраски при синтактическом обособлении (но происходящем не в начале, а в конце грамматического целого), при аналогичной интонации:

Да на чреде высокой не забудет
Святейшего из званий: *человек.*

Между тем в примере:

Да, *человек* он был; на всей земле
Мне не найти такого *человека* —

сказывается сила первого комплекса второстепенных признаков, интенсивность окраски, которая передается на расстоянии. Если взять отдельно фразу:

На всей земле
Мне не найти такого *человека*,—

перед нами не будет второстепенных признаков, встречавшихся нам в предыдущих примерах «высокого» словоупотребления (фраза близка к таким фразам, как: «такой человек, как он...», «Такого человека не найти»). Здесь примешиваются второстепенные признаки вовсе не те, которые налицо во фразах, как: «Человек — это звучит гордо» или «Святейшего из званий: человек».

Между тем взятой нами отдельно фразе предшествует следующая:

Да, *человек* он был,—

где слово «человек» сходно по второстепенным признакам со словоупотреблением во фразах: «Человек — это звучит гордо» и «Святейшего из званий: человек». И здесь в предшествующей фразе окраска настолько сильна, а синтактическая связь между обоими предложениями так близка, что она сохраняется и во фразе, следующей за этой (то есть рассматривавшейся нами отдельно):

Да, *человек* он был; на всей земле
Мне не найти такого *человека*.

Возьмем теперь пословицу:

Не место красит *человека*, а *человек* — место.

Перед нами как бы совсем другое слово — и это потому, что при сохранении основного признака здесь нет второстепенных признаков, характерных для предыдущих примеров[56].

Любопытное колебание основного признака и частичное затемнение его мы имеем в группе «Молодой человек стоял у окна магазина». Здесь еще есть возможность сохранить основной признак полностью, восстановив ряды «молодой человек — старый человек», но ближе к этому словоупотреблению обращение «молодой человек», где оба слова тесно связаны и где значение определения в большой мере стерло основной признак определяемого[57], что и позволило ему стать обращением к любому *молодому* мужчине (эта тесная связь выражается и в факультативной звуковой деформации второго члена: «чэк»).

Это значение обособляемой группы «молодой человек» может сильно окрасить группу необособленную: «Молодой человек стоял у окна магазина» — таким образом, что в слове «человек», при сохранении самостоятельности, а стало быть, и основного признака значения, может выступить *групповая окраска* в качестве второстепенного признака и несколько затемнить основной признак. И на этот раз второстепенный признак уже не является эмоциональным.

Стертость основного признака слова «человек» в группе «молодой человек» играет групповую роль и является второстепенным отрицательным признаком (так как относится ко всей группе). Но эта же стертость иногда может позволить выступить другим, уже положительным второстепенным признакам. Так происходит в характерном ресторанном обращении предреволюционной эпохи: «человек»[58], где второстепенные признаки совершенно вытеснили основной, заняли его место и в свою очередь обросли другими, уже эмоциональными, второстепенными признаками (ср. отрывок из Оге Маделунга).

Таким образом, в обособлении, даваемом заглавием «Человек из ресторана», слово «человек» может быть *игрой* значений; «человек» здесь связывается с двумя противоположными рядами: человек —

«Человек», где выступают специфические второстепенные признаки, и человек — «чээк», где место основного признака занято второстепенными признаками (другого, противоположного характера по сравнению с «Человек»). Таким образом, в заглавии «Человек из ресторана» перед нами словоупотребление, в котором место основного признака занято сразу признаками двух рядов, и этот момент взаимного вытеснения необычайно усложняет значение.

Рассмотрим теперь каламбур (Андрея Белого): «Человек — чело века».

Какие оттенки выступают в значении слова «человек»? Благодаря каламбуру в нем происходит как бы *перераспределение частей вещественной и формальной*[59] и семасиологизация их; ясно, что момент семасиологизации частей известным образом окрашивает слово «человек»; при этом окраска здесь получается не за счет уничтожения основного признака (уничтожение основного признака повлекло бы за собою уничтожение каламбура, именно и состоящего в сопоставлении двух планов), а за счет его устойчивости; перед нами как бы двойная семантика, с двумя планами, из которых в каждом особые основные признаки и которые взаимно теснят друг друга. Колебание двух семантичесих планов может повести к частичному затемнению основного признака — и выдвинуть колеблющиеся признаки значения, где в данном случае немалую роль играет лексическая окраска слов «чело» и «век» (принадлежность их, в особенности первого, к «высокому» лексическому строю). Таким образом, этот пример показывает, что особенности словоупотребления вызывают второстепенные признаки, которые, ввиду их неустойчивости, мы можем назвать *колеблющимися*.

Но бывает и так, что колеблющиеся признаки совершенно вытесняют основной признак значения. Дело в том, что выразительность речи может быть дана и помимо значения слов; слова могут быть важны и помимо значений, как несущие на себе другую выразительную функцию речевые элементы; например, при сильной эмфатической интонации может быть дан ряд слов, безразличных по значению, но несущих служебные функции «восполнения» интонационного ряда словесным материалом (ср. ругательные интонации при безразличных словах). К числу частных явлений этого порядка относится сильная эмфатически-интонационная окраска служебных и второстепенных слов, совершенно затемняющая основной признак их значения. Взамен этого основного признака могут выступить *колеблющиеся* признаки значения.

Здесь, в данном случае, получает необычайную важность самая *лексическая* окраска слова *как постоянный второстепенный признак* значения. Чем ярче в слове лексическая характеристика, тем больше шансов, что при затемнении основного значения выступит в светлое поле именно лексическая окраска слова, а не его основной признак. Здесь крайне характерно употребление в качестве ласкательных слов

слов бранных. Эти слова несут функцию восполнения эмфатической интонации речевым материалом; при этом основной признак значения слов стирается и остается как связующее звено *лексическая окраска*, принадлежность данного слова к известному ряду. Смысл и сила такого употребления слова с лексической окраской, противоположной интонационной окраске,— именно в ощущении этого несовпадения. Карл Шмидт говорит, что подобно тому, как дорогой елей не льют в пахучий кувшин, чтобы был слышен именно запах елея, а не кувшина,— так и для ласки выбирают бранные слова. Лексический элемент, противоположный эмоциональной интонационной окраске, заставляет ее выступить тем сильнее.

2

Итак, особую важность при рассмотрении вопроса о колеблющихся признаках, выступающих в слове, приобретает лексическая окрашенность слова. При затемнении значения (а стало быть, и основного признака значения) в слове выступает тем ярче его общая окраска, происходящая от его принадлежности к той или иной речевой среде.

Каждое слово окрашивается той речевой средой, в которой оно преимущественно употребляется. Различие одной речевой среды от другой зависит от различия условий и функций языковой деятельности. Каждая деятельность и состояние имеют свои особые условия и цели, и в зависимости от этого то или иное слово получает большую или меньшую значимость для нее — и ею втягивается.

Тем сильнее окраска слова характером той деятельности или среды, которая его впервые изменила и создала. При этом *лексическая окраска осознается только вне деятельности и состояния, для которых она характерна.* В строгом смысле каждое слово имеет свою лексическую характеристику (создаваемую эпохой, национальностью, средой), но только вне этой эпохи и национальности в нем осознается его *лексическая характерность.* В этом смысле лексическая окраска — улика; достаточно в берлинском суде одного слова Gaunersprache*, а у нас — «блатной музыки» со стороны подсудимого, чтобы это слово — *помимо основного признака значения и несмотря на него* — стало уликой (равным образом характер улики имеет иноязычная и диалектная окраска речи — шибболет).

Каждая речевая среда обладает при этом ассимилятивной силой, которая заставляет слово нести те, а не иные функции и окрашивает их тоном деятельности. Своеобразие и специфичность функций языка в литературе определяет лексический отбор. Каждое слово, попадающее в нее, ассимилируется ею, но для того, чтобы попасть в стих,

* «Воровской язык», «жаргон», «арго».

лексическая характеристика слова должна быть осознана конструктивно в плане литературы.

«Традиционный характер литературы,— пишет Пауль,— окрашивает словесный материал. Народный эпос средневековья, придворный рыцарский роман, миннезанг и т.д. — оставляют незатронутой целую массу слов. Слово входит в литературу при определенных условиях»[60].

Ссылка на традицию существенна, но не исчерпывает дела. Поэтическая лексика создается не только путем продолжения известной лексической традиции, но и путем противопоставления ей себя (лексика Некрасова, Маяковского). «Литературный язык» развивается, и развитие это не может быть понято как планомерное развитие традиции, а скорее как колоссальные сдвиги традиций (причем немалую роль здесь играет частичное восстановление старых пластов).

Гораздо существеннее соображения, приводимые Паулем в другом месте:

«Развитой стиль, один из законов которого: не слишком часто повторять одно и то же выражение, естественно требует, чтобы для одной и той же мысли было как можно больше способов выражения.

В еще большей степени требуют возможности *выбора* из нескольких слов с одинаковым значением слова с определенным звуковым строением — метр, рифма, аллитерация (ибо в противном случае их принудительность (Zwang) может стать неприятной). Следствием этого является, что поэтический язык использует одноценную множественность выражений, создавшуюся случайно, употребляет их попеременно там, где разговорный язык прикрепляет употребление каждого к определенным условиям, сохраняет их там, где разговорный язык мало-помалу опять приходит к единству. Легко доказать на поэтическом языке любого народа и любой эпохи, что его богатство стоит в тесной связи с существующей поэтической техникой; легче всего это, пожалуй, сделать на старогерманской аллитерирующей поэзии, которая отличается особым богатством синонимов для самых обычных понятий. Возможность выбора служит здесь для облегчения аллитераций»[61].

Слова не только отбираются, но и впервые создаются. Вельфлин пишет: «Metri causa* Лукреций и Вергилий создают формы, которые они вносят в гекзаметр, как maximitas вместо magnitudo, nominito вместо nomino... Таким образом, supervacuus вместо употребляющегося в более старой прозе supervacaneus получило распространение через гекзаметрических поэтов, а именно Горация и Овидия»[62].

---

* «Ради метра».

С точки зрения обусловленности лексики метром и другими условиями стиха интересны не только явления, сразу бросающиеся в глаза; например, такой языковой факт, как употребление усеченных прилагательных у Пушкина, безусловно вызван если не метром, то условиями стиха. К стиху Батюшкова: «Где беспробудным сном печальны тени спят» (Тибуллова элегия III из третьей книги) — Пушкин сделал примечание: «Стихи замечательные по счастливым усечениям; мы слишком остерегаемся усечений, придающих много живости стихам»[63]. (Быть может, Пушкин здесь имеет в виду более близкое примыкание эпитета к определяемому.)

Таким образом, ввод известной лексической струи в стих всегда должен быть осознан конструктивно.

Так конструктивно было осознано Ломоносовым употребление церковнославянизмов и диалектизмов.

Строя оду на основе наибольшего эмоционального воздействия, связывая слова не по основным признакам, а таким образом, что при этом получали особую важность второстепенные признаки значения, Ломоносов так аргументирует церковнославянизмы: «По важности освященного места церькви божией и для древности чувствуем в себе славенскому языку некоторое особливое почитание, чем великолепные сочинитель мысли сугубо возвысит» («О пользе книг церковных...»). Здесь, конечно, важно не внесение лексических элементов церковнославянского языка как *языка*, но именно как языка, связанного с известной *деятельностью* и ею окрашенного (Пушкин называл церковнославянизмы *«библеизмами»*). Так же был осознан у Ломоносова и ввод диалектизмов с точки зрения их функционального действия (комического).

При этом вовсе не нужно было переносить действительный, реальный диалект, достаточно было дать установку на диалект, окраску диалекта — и «литературный», то есть нужный литературе, диалект найден[64].

Но и сама литературная лексика в качестве традиции является, в свою очередь, лексически окрашенным источником для литературы. Здесь характерна судьба некоторых лексических явлений. Так, слово «Норд» — варваризм у Тредьяковского, Ломоносова и, может быть, Державина, Петрова; но к эпохе середины XIX века слово «Норд» — именно благодаря употреблению у старых писателей — стало архаизмом. Такова его роль у Тютчева — ориентация на архаических поэтов. Любопытна обратная струя в употреблении архаизмов: став *традиционными*, они стали признаками *традиционности*, и XIX век употребляет их уже в качестве «иронической лексики»[65]. (Здесь, конечно, сыграла свою роль борьба шишковцев и карамзинистов, давшая *пародическую* литературу арзамасцев, которая стала литературным источником пародической лексики.) Так даже у поэтов-архаистов; ср. Тютчев:

Пушек гром и *мусикия*!

(с ироническим оттенком). Лексическая характеристика слова является его постоянным второстепенным признаком, который не следует смешивать с неустойчивыми, колеблющимися признаками.

3

Ритмический стиховой ряд представляет целую систему условий, своеобразно влияющих на основной и второстепенные признаки значения и на появление колеблющихся признаков.

Первым фактором является *фактор единства ряда.* Среди факторов, обусловливающих резкость, определенность единства, нужно учесть и относительно большую или меньшую *самостоятельность* ряда. Как легко заметить, короткие ряды, метрически однообразные, гораздо менее самостоятельны, более связаны друг с другом — и ритмически и синтактически, чем ряды относительно более долгие или метрически разнообразные, и с ними легко связывается понятие части ряда, получившей самостоятельность и как бы превращенной в ряд. Это ограничение метрической самостоятельности рядов вызывает и более слабую ощутимость их границ, что необходимо принимать во внимание при анализе.

Всякий стиховой ряд выделяет, интенсивирует свои границы. Слабее выделенными, но все же тоже выделенными являются внутренние разделы ряда — границы периодов и т.д.

Как силен момент раздела в стихе, можно наблюсти в следующем случае:

1. Когда зари румяный полусвет
2. В окно тюрьмы прощальный свой привет
3. Мне, умирая, посылает,
4. И опершись на звучное ружье,
5. Наш часовой, про старое житье
6. Мечтая, стоя засыпает...

Здесь сила раздела в предпоследнем, 5-м стихе увеличена строфическим характером стихотворения: 4-й стих, совершенно одинаково метрически построенный и рифмующий с 5-м, влияет на резкость раздела. И резкость раздела так велика, что мы почти отсекаем стих от синтактически с ним связанного последнего. (Этому сознанию раздела способствует также формальная однородность близких слов в 6-м стихе (мечтая — стоя), поэтому трудно разъединимых.) Как бы то ни было, условия раздела — принудительный факт стиха; о том, что несоблюдение его влечет за собой разрушение стиха, я уже говорил. Еще один пример силы стихового единства у Батюшкова:

И гордый ум не победит
Любви, холодными словами.

Пушкин на полях своего экземпляра написал: «смысл выходит: *холодными словами любви*; запятая не поможет»[66].

(Здесь, легко заметить, сказывается и другой фактор: *тесноты* связи слов в одном ряде.)

Сюда же пример из Тютчева:

Как бедный нищий, мимо саду
Бредет по жаркой мостовой.

Даже такой опытный чтец стихов, как С. Волконский, был склонен считать здесь членом сравнения не «бедный нищий», а «бедный нищий мимо саду», то есть не: «как бедный нищий — бредет мимо саду», а: «как бедный нищий мимо саду,— бредет... по мостовой».

На силу границ периодов указывает пример лермонтовской строки:

Но не с тобой | я сердцем говорю.

Резкая цезура вызвала здесь (в связи с интонационными ее следствиями) вторичную семасиологизацию:

Но не с тобой, | — я с сердцем говорю.

(Так в тексте Лермонтова в «Отечественных записках», 1843, том 28.)

Всякое подчеркивание этих границ является сильным семантическим средством *выделения* слов. Такое подчеркивание получается обычно в результате: 1) либо важности границы ряда (например, в трехчастных делениях анапестического метра баллады, где конец каждого ряда является одновременно и концом второго периода, усиленного его связью (через рифму) с концом первого периода); 2) либо несовпадения этих границ (ряда и периода) с границами синтактического единства, то есть при enjambements и внутренних rejets*.

Начнем с последних. Несовпадение ритмического ряда и синтактического единства отражается в особой интонационной фигуре (недостаточное понижение в начале второго ряда, в связи с паузой). Само собою разумеется, эти моменты могут совпасть с моментами синтактически обычными — и тогда указать и углубить особые оттенки в сочетании членов предложения. Это доказывают такого рода enjambements:

Все хорошо, мой друг но то ли |
Моя красавица? Она |
Завоевательница воли
И для поэта рождена.

(Языков)

Enjambement здесь вне сомнения, но он в 1-й строке подчеркивает вопросительный комплекс «то ли», на котором и без того лежит

---

* Разновидность enjambement.

восходящая интонация вопроса, а на слове, кончающем enjambement,— «красавица» — и без того лежит нисходящая интонация, в силу заключения вопросительного предложения с повышением в начале. Во втором же ряде он отделяет слово «она» от сказуемого, то есть происходит обычное обособление подлежащего.

Обособление подлежащего определено и подчеркнуто следующими enjambements:

Прохладен воздух был; в стекле спокойных вод
Звездами убранный лазурный неба свод |
Светился;
Влюбленный юноша и дева молодая |
Бродили вдоль реки...
Для них туманами окрестная долина |
Скрывалась...

(Языков, «Вечер»)

Enjambement как подчеркиванье обособления и интонации деепричастного комплекса:

Люблю его, ему внимая, |
Я наслаждаюсь...

(Языков, «Ручей»)

Но семантическую роль enjambement легче всего проследить не там, где он подчеркивает синтактическую паузу и интонационную линию, а там, где он *не мотивирован*. Эту роль легче всего проследить на стихах с прозаической конструкцией фраз, причем обособляющая роль enjambement как бы не принята поэтом во внимание; возьмем примеры из Полонского.

Кура шумит, толкаясь в темный |
Обрыв скалы живой волной...

Здесь отрыв эпитета «темный» от определяемого «обрыв скалы» синтактически не мотивирован[67]. Вообразим, что перед нами фраза прозаическая (хотя бы из рассказа Чехова):

«Кура шумит, толкаясь в темный обрыв скалы».

Тогда группа «темный обрыв скалы» представляется *симультанной*; наибольшую силу при повествовательной интонации получает при этом определяемое «обрыв скалы»(а в нем последнее слово «скалы»), определяемое, *окрашенное* эпитетом *темный*; при симультанности этой группы эпитет получает более или менее отчетливую предметную характеристику; он мыслится как предметный признак определяемого; между тем в стихе, заканчивая ритмический ряд и будучи отделен от другого ритмического ряда, эпитет как бы виснет в воздухе; воссоединение его с определяемым, находящимся в другом ритмическом ряду, происходит в настолько ощутительной последовательности, что эпитет, будучи отделен от своего носителя, не выполняет функции предметной окраски; взамен этого выступает с

особой силой основной признак слова «темный», а также второстепенные (эмоциональные) признаки; а ввиду тесноты ритмического ряда в слове могут возникнуть и колеблющиеся признаки значения, по тесной связи со словами данного ряда; так, со словом «темный» может вступить в связь, обусловливаемую звуками, слово «шумит».

Замкнутость ряда и особое семантическое значение разделов отчетливо видны на примере из того же стихотворения:

Гляди: еще цела за нами |
Та сакля, где тому назад |
Полвека, жадными глазами |
Ловил я сердцу милый взгляд.

Нетрудно заметить, что синтаксис (да и лексика) здесь нарочито ориентируется на прозаический, как бы не считаясь с разделами (а на деле их подчеркивая,— в чем собственно и заключается главная особенность стиха)[68].

Попробуем написать строфу в строку и, позабыв на время про стихи, представить ее в следующем виде:

«Глади: еще цела за нами та сакля, где тому назад полвека жадными глазами ловил я милый взгляд».

(Позволяю себе из последнего стиха выбросить одно слово, что деформирует этот стих и еще более нарушает стиховые ассоциации.)

Легко заметить в этих прозаических строках слова наибольшего синтактико-самантического веса; ими будут как главные члены предложения, так и члены, заканчивающие грамматические единства; вот наиболее сильные интонационные пункты:

Гляди; та сакля; полвека; ловил я; взгляд.

Разберемся в стихах.

1) Первый ритмический ряд:

Гляди: еще цела за нами...

Синтактическое единство не замкнуто, и это сказывается в особом повышении тяготения одного ритмического ряда к другому, но это повышение нисколько не нарушает единства и тесноты ритмического ряда. Воссоединение группы: «еще цела за нами та сакля» — совершается сукцессивно, последовательно, причем выдвинуто «за нами», которым оканчивается ритмический ряд; второстепенная роль этих слов не соответствует их выдвинутому положению, и они осознаются как обособленный член; слова повисли в воздухе, обособились — и вместе с тем обособились представления, связанные с ними. Слова «за нами» необычайно усиливают в данном случае свое *пространственное* значение, которое в виде оттенка и переходит при воссоединении со следующим рядом — к нему. Таким образом, разрыв интонационной линии, определенный стихом, влечет за собою

окказиональные *отличия значений стиховых слов от их прозаических двойников.*

2) Второй ритмический ряд:

Та сакля, где тому назад —

выдвигает семантический комплекс «тому назад», так что в связи с оттенком пространственности, выдвинутым в первом ряде, в слове «назад» может несколько побледнеть временное значение, в котором оно употреблено в комплексе, и выдвинуться основной признак слова; таким образом, вместо временного значения комплекса выдвинется отчасти пространственный оттенок; ввиду детерминирования пространственного оттенка словом «тому» он будет, разумеется, неустойчивый, колеблющийся.

Закон семантического выдвигания конца ряда может быть использован иногда для оживления стертой метафоры, так как живость метафоры непосредственно связана с наличием основного признака, подчеркиваемого, как мы видели, в конце ряда.

Возьмем прозаическую строку:

«Гор не видать — вся даль одета лиловой мглой».

Во втором предложении слово «одета» воспринимается очень бледно относительно своего основного признака. Оно претерпело сложнейшую эволюцию. Сначала в этом слове могла ясно осознаваться его семантическая неоднородность с другими. То обстоятельство, что с ним как сказуемым связаны были такие слова, как «даль», «гора», вызывало в слове «одета»: 1) частичное вытеснение основного признака; 2) частичное присутствие значения слов, привычно ассоциирующихся в данном случае в качестве сказуемых со словами «гора», «даль» и стерших уже свой основной признак (например, «покрыта»),— но это, разумеется, входило в состав значения скорее всего в виде отрицательном — в виде связей, вытесняющих основной признак слова «одета». Эта смещенность основного признака дает всегда семантическую напряженность; но эта семантическая напряженность возникает только в итоге *частичного* вытеснения основного признака; чтобы метафора осознавалась живой, требуется, чтобы в слове ощущался его *основной признак*, но именно в теснимом, смещаемом виде. Как только момент этого вытеснения отсутствует, как только «борьба» кончается,— метафора умирает, становится ходовой, языковой.

Это совершается тем путем, что связи с другим членом метафоры (в данном случае с подлежащим) становятся прочными, привычными — и это до конца вытесняет основной признак значения одного ряда.

Очень побледневшая метафора в разбираемой строке. Это побледнение произошло по трем причинам. Во-первых, по привычности связи. Во-вторых, вследствие характера глагольной формы — причастия, стирающей до известной степени признак глагола как

действия и выдвигающей в нем признаки постоянства. В-третьих, в тесное (потому что привычное) сочетание *с нею* вступает дополнение, причем основной признак дополнения, очень веский, еще более вытесняет основной признак глагольной метафоры; фраза: «вся даль одета лиловой мглой» — распределяется обычно таким образом (вследствие стертости, определяемой указанными причинами):

вся даль | одета лиловой мглой,—

где слово «одета» является в роли сказуемостного члена (с равным правом мы могли бы сказать «покрыта», «окутана» и т.д.). Требуется особая интонация, чтобы расторгнуть привычное сочетание «одета мглой» и подчеркнуть сочетание «даль одета»; чтобы фраза получила вид:

вся даль одета | лиловой мглой.

В стихе, вследствие единства стихового ряда, восстановлена связь между подлежащим и сказуемым, а дополнение, отнесенное в другой ряд, воссоединяется с главными членами предложения только последовательно:

Гор не видать — вся даль одета |
Лиловой мглой…

В результате — *оживление метафоры, обусловленное единством стихового ряда.*

Единство ряда сказывается и не только в обособлении слов и групп, но и *в большей значимости разделов.* Таким образом, если стих ограничивается одним словом, то, во-первых, то обстоятельство, что слово = отдельному стиху, во-вторых, что оно стоит на разделе,— значительно увеличивает его силу и обособляет его, способствуя оживлению основных признаков.

Ср. «Маяковский в небе»[69]:

Оглядываюсь.
Эта вот
зализанная гладь —
это и есть хваленое небо?

Посмотрим, посмотрим!

Искрило,
сверкало,
блестело,
и
шорох шел —
облако
или
бестелые
тихо скользили.

Следует обратить особое внимание на служебные слова и частицы: «и», «или», которые, выдвигаясь, придают совершенно новый вид конструкции предложения; чем незначительнее, малозаметнее выдвинутое слово, тем выдвигание его более деформирует речь (а иногда и оживляет основной признак в этих словах).

Это выдвигание разделом (в связи с рифмой) служебных слов является одним из приемов Пушкина в «Евгении Онегине». Ср. также Лермонтова:

Всегда кипит и зреет *что-нибудь* |
В моей груди...

Группа «что-ни-будь» имеет групповой смысл, является groupe articulée*, по терминологии Бреаля[70], таким образом, что ни первый, ни второй (ни третий) ее член не мыслится отдельно. Из двух членов группы главным является тот, на котором стоит ударение; в данном случае в обычной прозаической конструкции было бы:

«Всегда кипит и зреет что́-нибудь в моей груди»,—

причем в группе «что-нибудь» второе словцо является по акцентным причинам редуцированным. В стихе раздел с большой силой выдвигает третий член «будь», на котором лежит и метрическое ударение. Таким образом, вместо группы «что́-нибудь» мы имеем «что-нибу́дь»; это значительно оттеняет слово, «восстановляет его в правах». Характерно это действие разделов на ту речь, которая возникает в результате прозаизации стиховой лексики и жанров («Евгений Онегин»), ибо то, что в речи разговорной и прозаической является только необходимым служебным реквизитом, здесь, выдвигаясь на разделах, возвышается *до степени равноправных слов.*

То, что ясно на примере однословных стиховых рядов, не так ясно на других примерах (так как здесь отпадает принцип оперирования в качестве ряда одним словом). Все же иногда можно наблюсти это действие *разделов* на обычных стихах и внутри обычных стихов. Например.

В языке есть слова, заменяющие собою группы слов, в которых они являются значащими членами (обычно членом, сильнее интонированным в группе[71]). Такая замена, возникающая на основе тесных связей одного слова с другими, может повести к полной утрате словом основного признака своего значения; вместе с тем слово, утрачивая этот основной признак, приобретает значение группы. Розенштейн называет это «ассоциативной заменой значения» (Assoziativer Bedeutungswechsel), Вундт — «сгущением понятия через синтактическую ассоциацию» (Begrifsverdichtung durch syntaktische Assoziation), Бреаль и Дармстетер — «заражением» (contagion), ввиду

---

* Артикулированная (произнесенная) группа.

того, что здесь слова в группе действуют друг на друга, как бы заражают друг друга своим соседством, благодаря чему одно слово и может представлять целую группу[72].

Несомненно, это процесс длительный, и началом его является употребление члена группы в значении всей группы, но при частичном сохранении основного признака собственного значения. Перед нами фраза: «Барон побледнел и засверкал на него глазами»; группа «засверкал глазами» может быть выражена только одним глаголом: «засверкал». «Барон побледнел и засверкал на него». Хотя о замене значения здесь говорить не приходится, но «ассоциативное сгущение его» здесь есть, и есть оно за счет частичного побледнения основного признака в значении глагола «сверкать». Теперь пусть перед нами фраза вроде: «Барон вскипел» — или даже: «Барон кипел», «Барон кипел и горел»; основной признак в значении будет почти столь же бледен, как во фразе «Барон рвал и метал».

Если мы скажем: «Барон и кипел, и горел, и сверкал»,— основные признаки глаголов вряд ли интенсивируются, потому что мы имеем интонацию, даваемую соединительным повторяемым союзом «и», при котором основные признаки однородных членов бледнеют (интонационная линия имеет однотонный характер; это создает оттенок *потенциальной* повторяемости, как бы не ограничивающейся данными членами, что подчеркивает их *однородность*; и это, в свою очередь, бледнит индивидуальные основные признаки в значениях однородных членов).

Теперь перед нами стихи Жуковского:

И Смальгольмский барон, поражен, раздражен,
И кипел, и горел, и сверкал.

Перед нами трехчастный стих баллады; при этом II часть распадается в свою очередь на 2 члена, а III часть на 3 члена. Получаются разделы внутри стиха:

И кипел | и горел | и сверкал.

Эти разделы связаны с некоторой определенной стиховой интонацией, при которой исчезает оттенок потенциальной повторяемости.

При этом так как воссоединение членов предложения идет здесь вследствие метрического членения сукцессивно, а каждый член предложения имеет значимость ритмического члена, то происходит *интенсивация основного признака*, прогрессивно возрастающая, так как интенсивация основного признака в первом члене предложения создает более благоприятные условия для этой интенсивации в следующем. Последнее же слово, находящееся одновременно на разделах периода и ряда, еще более интенсивирует его — и при замыкании групп до известной степени вторично ее окрашивает. Таким образом происходит нечто вроде *реализации языковых*

штампов, что в данном случае придает всему легкую *комическую окраску*.

В равной мере можно наблюсти и действие цезуры, не такое резкое, но все же действительное, в расчленении таких групп, как эпитет и определяемое etc.

4

Уже в некоторых последних примерах действие единства стихового ряда соединялось с действием более сложного фактора — с выделением слов согласно их *большей ритмической значимости*; этот факт, как я указывал уже, стоит в зависимости от той или иной степени динамизации речевого материала.

Семантическая подчеркнутость и выделение тех или иных слов ритмом останавливали уже внимание древних теоретиков. В основание учения о «распорядке слов» (Περι Συνδέοεως) у Лонгина легло учение о «*гармонии*», в котором нетрудно различить положение об эмоциональных оттенках значения в зависимости от ритма (τμημα λν*): «Гармония не только естественно производит в человеке убеждение и удовольствие, но и служит удивительным орудием к возвышению духа и страсти. Ибо не только свирель возбуждает в слушающих некоторые страсти и, как бы лишая ума, исполняет бешенства, и положив в душах их след размера, принуждает идти по оному размером... После сего уже ли будем сомневаться, что *сложение слов, сия гармония* врожденного человеку *слова*, поражающая не токмо слух, но и самую душу; возбуждающая в нас разные образы имен, мыслей, вещей, красоты, доброгласия, имеющих с душою нашею какую-то связь и сродство; и вместе со смесью и разнообразностью своих звуков вливающая в слушателей страсти оратора и всегда делающая их в оных участниками; и с *словосоставлением сопрягающая великость мыслей*,— уже ли будем сомневаться, что посредством всего сего совершенно по своей воле располагает духом нашим, то услаждая нас, то подчиняя какой-то гордости, величавости, возвышению и всяким находящимся в ней красотам... Таким образом, мысль, произнесенная Демосфеном, по прочтении своего определения, весьма высока... Но и гармония красоте сей мысли не уступает, ибо весь период составлен из стоп Дактилических... Если только одно слово переставить с своего места на другое... или хотя один склад отсечь... то легко усмотреть можно, сколько гармония способствует к *высокому*. Ибо сии слова (клаузальные. — *Ю. Т.*) ωσπερ νεφος**, опираясь на первой долгой стопе, измеряются в четыре приема; так что ежели один склад отнять: ὢς νέφος***, то вдруг с таковым отсечением исчезнет величие. И

---

* Раздел 39.

** Как облако (туча).

*** Как облако (туча).

напротив, ежели продлить оный… то хотя значение в сих словах будет то же, но не то же падение; потому что утесистая высокость длиною последних складов, разрушается и слабеет»[73].

Здесь отметим любопытное определение ассимилятивной силы метра: «положив в душах след размера, принуждает идти по оному размером»; «словесная гармония поражает не токмо слух, но и самую душу»; «со словосоставлением» и «гармонией» «сопряжена великость мыслей».

Буало воспринял формулу: «L'harmonie ne frappe pas seulement l'oreille, mais l'esprit»*, но сузил ее до неузнаваемости:

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille est blessée**.

Понятие «взаимодействия», «гармонии слов» отступило на задний план перед понятием «соответствия», «мотивировки ритма» — Ср. Marmontel в его отзывах о Flechier.

Понятие «гармонии» было воспринято переводчиком Лонгина, Мартыновым, через призму Буало, и он значительно сузил и исказил его в своих примечаниях, приравняв «гармонию» к ораторскому ритму. Любопытно, что у Батюшкова, изучающего Лонгина, понятие «гармонии» возрождается в его сложном виде. Делая выписку из Ломоносова, он подчеркивает в стихах некоторые слова:

Иной, от сильного удара убегая,
Стремглав на низ слетел и *стонет* под конем;
Иной пронзен *угас*, противника пронзая;
Иной врага поверг и *умер* сам на нем —

и прибавляет при этом: «Заметим мимоходом для стихотворцев, какую силу получают самые обыкновенные слова, когда они поставлены на своем месте»(«Ариост и Тасс»).

По-видимому, это было одним из главных пунктов работы Батюшкова над поэтическим языком. Современники сознавали особенности его языка — помимо области лексики и евфонии — именно в тонком *семантическом использовании взаимодействия ритма и синтаксиса.*

При этом возродился и полный объем понятия «гармонии». Плетнев писал о Батюшкове и Жуковском в 1822 году: «Чистота, свобода и *гармония* составляют главнейшие совершенства нового стихотворного языка нашего… Прежде всего надобно отличить *гармонию от мелодии.* Последняя легче достигается первой: она основывается на созвучии слов. Где подбор их удачен, слух не оскорбляется, нет для произношения трудностей,— там мелодия. Она

---

* «Гармония поражает не только слух, но и душу».

** «Стих, наиболее наполненный, с мыслью самой благородной, Не может быть приятен, когда он ранит слух».

еще имеет высшую степень, когда слиянием звуков определительно выражает какое-нибудь явление в природе и, подобно музыке, подражает ей. Гармония требует *полноты звуков, смотря по объятности мысли*, точно так, как статуя — определенных округлостей, соответственно величине своей. Маленькое сухощавое лицо, сколько бы черты его приятны ни были, всегда кажется нехорошим при большом туловище. *Каждое чувство, каждая мысль поэта имеет свою объятность*. Вкус не может математически определить ее, но чувствует, когда находит ее в стихах или уменьшенною, или преувеличенною, и говорит: здесь не полно, а здесь растянуто. Сии стихотворческие тонкости могут быть наблюдаемы только поэтами. В числе первых надобно поставить Жуковского и Батюшкова»[74].

Эта *«объятность»* есть, несомненно, обозначение действия ритма на семантику, то *изменение семантической значимости слова, которое получается в результате его значимости ритмовой*. Простейшим примером такого влияния является выделение слова в так называемом «паузнике»(о динамизации речи в «паузнике» я говорил выше); здесь получается как бы избыток метрической энергии, сосредоточенной на известном слове или нескольких словах. Это до известной степени подчеркивает и выделяет слово:

Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

Слово «том» оказывается здесь наиболее динамизованным, но выделенным оказывается и следующее слово.

То же в стихах:

И сказала: господи боже,
Прими раба твоего.

В слове «сказала» первого стиха — избыток метрической энергии, слово оказывается динамизованным, выделенным; но это сообщается и следующему слову; то же и во второй строке, а так как последние слова, по самому положению, стоя на границе ряда, выделены и подчеркнуты, то выходит, что «паузник» *оперирует со словами выделенными* и вся фраза получает сукцессивный характер. В приведенном примере такая выделенность слов мотивируется их эмоционально-лексическим признаком.

Но, например, в стихах:

На *шелковом* одеяле
Сухая лежала рука,—

эта динамизация и выделение слов не мотивированы, причем получается сукцессивное воссоединение эпитета с определяемым; это способствует тому, что в эпитете до воссоединения оживляется основной признак слова, окрашивающий всю группу. Любопытно, что и вторая строка: «Сухая лежала рука» — собственно, непог-

решимый «трехстопный амфибрахий» — подчиняется метрической и семантической конструкции целого и тоже воспринимается как «паузник», с выделенными словами. *Динамизация* речи в стихе сказывается, таким образом, в семантической области — выделением слов и повышением семантического в них момента, влекущим за собою все последствия как для семантики отдельных слов, так и для общего сукцессивного их хода.

Условий такого выделения много; но нужно заметить, что такое выделение — это только частный случай общего явления — *семантической значимости* слова в стихе, определяемой *значимостью ритма.* Слово *в стихе и вообще динамизовано, вообще выдвинуто, а речевые процессы сукцессивны.* Вот почему законной формой поэзии может быть уже катрен, или дистих, или даже один стих (ср. Карамзин, Брюсов), тогда как в прозе форма афоризма ощущается как *отрывочная.* Но и наоборот: для семантического строя не безразличны количество слов в ряде, величина ряда, его самостоятельность (очень короткие и однообразные по метру ряды менее самостоятельны), наконец, характер метра и характер строфы и т.д.

(В последнем случае важны 2 основных типа строфы: 1) тот, который можно назвать замкнутым метрическим целым; вида a + + b; a + n + n + b; a + n + b + n ets., с постоянным составом количества рядов; 2) тот, который можно назвать открытым целым: $a + n + n_1 + n_2 + \ldots + b$; $a + n + n_1 + b + n + n_1 + n_2 + \ldots$ Во втором типе количество промежуточных рядов непостоянно, колеблется и носит характер «восполнения» целого.)

Показывая действие *разделов*, я невольно затронул пример наибольшей силы разделов,— этот случай (Маяковский) совпал со случаем, когда стих = одному слову. Если вспомнить, что при vers libre строки резко отличаются количеством слов и что vers libre представляет «переменную метрическую» систему,— станет ясно, *что он является такой же «переменной» системой и в семантическом отношении*: выдвигая одни слова, пряча и сближая другие, он как бы перераспределяет семантический вес предложения.

«Объятность» каждого слова в стихе дает необычайные результаты на примере служебных слов, которые по длительности занимают в стихе видное место:

И в пеленах оставила свирель,
Которую сама заворожила.

Здесь слово «которую» настолько динамизовано, что уж вовсе не соответствует своему скромному назначению и тусклым признакам значения, и, динамизованное, оно заполняется *колеблющимися признаками*, выступающими в нем.

Эту динамизацию слова в стихе, усиление его значения, наблюдал в свое время А. С. Шишков, один из замечательных русских семасиологов[75].

По поводу сумароковской басни он делает следующее замечание:

Толчки проезжий чует
И в нос, и в рыло, и в бока,
Однако, епанча гораздо жестока:
Хлопочет,
И с плеч идти не хочет.

«В таком стихотворении (то есть стихе. — *Ю. Т.*), каким пишутся притчи, басни и сказки, требующем простого, свободного и забавного слога, одинаковой меры стихи не так удобны для игры и шуток, как стихи разной меры, то есть длинные перемешанные с короткими, часто из одного слова состоящими. Например, глагол *хлопочет, заступающий место целого стиха, не мог бы иметь той силы, когда бы вместе с другими словами, а не один особенно стоял.* Он здесь по двум причинам хорош: первое, что стоя один, лучше показывает силу свою: второе, что соединяет в себе два понятия; ибо *хлопочет*, говоря о человеке, значит *суетится, заботится*; говоря же о мертвой или бездушной вещи,— значит *беспрестанно хлопает, трепещет*. Сие последнее знаменование оного можем мы почувствовать из того, что глаголов *топает, хлопает,* в учащательном иначе сказать не можем, как *топочет, хлопочет*. Епанча представляет здесь и то и другое: в одном случае глагол *хлопочет*, точно так же, как и *не хочет*, изображает в ней некое одаренное чувствами существо; в другом случае тот же глагол *хлопочет* изображает ее как вещь бесчувственную, трепещущую от ветра.

Сие соединение понятий в одном и том же слове делает красоту изображений; ибо кратким изречением многие мысли в уме рождает»[76].

Здесь очень хорошо оттенена и динамизация слова в стихе, и проистекающая отсюда подчеркнутость столкновения основных признаков.

Басня, которая во второй половине XIX века была сдана в школу ребятам, была в XVIII и первых десятилетиях XIX века тем комическим жанром, который воспринимался и судился с точки зрения «красот *стихотворных*». «Красоты» эти были в своеобразном vers libre басни, основой которого была резкая переменность количества слов в стихе; в связи с неравноправностью слов как членов предложения и нарочитой «простонародностью» (литературной «вульгарностью» лексики), присвоенной басне, эта особенность давала комическую окраску жанра; неравномерное семантическое оттенение и затенение, совершавшееся на особом материале, с большой силой выдвигало его своеобразие, нарушая обычные семантические пропорции классического стиха (даже и классического vers libre эпохи). Отсюда родство басни со стиховой комедией.

Этот вес слов имеет влияние на преобразование поэтического языка; в разные эпохи он является средством отбора. В 1871 году гр. А. К. Толстой писал Я. П. Полонскому: «Я начал писать

новгородскую драму. Написал в Дрездене три акта сплеча, прозой... но на днях заглянул в рукопись, и с горя стал перекладывать прозу в стихи, и о чудо! тотчас все очистилось, все бесполезное отпало само собою, и мне стало ясно, что для меня писать стихами легче, чем прозой! *Тут всякая болтовня так ярко выступает, что ее херишь да херишь*»[77].

5

Об этой же семантической значимости слова в зависимости от значимости стиховой писал еще гораздо раньше Киреевский, причем у него есть и другие штрихи: «Знаешь ли ты, отчего ты до сих пор ничего не написал?— Оттого, что ты не пишешь стихов. Если бы ты писал стихи, тогда бы ты любил выражать *даже бездельные мысли, и всякое слово, хорошо сказанное, имело бы для тебя цену хорошей мысли*, а это необходимо для писателя с душой. Тогда только пишется, когда весело писать, а тому, конечно, писать не весело, для кого изящно выражаться не имеет *самобытной прелести, отдельной от предмета.* И потому: хочешь ли быть хорошим писателем в прозе?— пиши стихи»[78].

Таким образом, уже не только «всякая болтовня так ярко выступает, что ее херишь да херишь», но и херить ее не надо: в стихах весело выражать бездельные мысли, причем *всякое* слово, хорошо сказанное, от этого приобретает значимость, цену хорошей мысли.

Здесь, конечно, не только динамизация слов, выделяющая их (ибо тогда бы пришлось «херить болтовню», и она бы не имела «цены хорошей мысли»),— здесь есть еще какая-то «прелесть, отдельная от предмета».

Вспомним также слова Гёте: «Говоря о произведениях наших новейших поэтов, мы пришли к заключению,— писал Эккерман,— что ни один из них не пишет хорошей прозой.— Дело простое,— сказал Гёте: *чтобы писать прозой, надо что-нибудь да сказать*, кому же сказать нечего, тот еще может писать стихи и подбирать рифмы, причем одно слово подсказывает другое, и наконец *будто что-то и выходит; и хотя оно ровно ничего не значит, но кажется, будто что-то и значит*»[79].

Забудем насмешливый тон Гёте (или Эккермана?). Разберемся в его определении «новой лирики». Сказать нечего, то есть *сообщить* нечего; мысли, которая нуждается в объективировании,— нет; сам процесс творчества не преследует коммуникативных целей. (Между тем проза с ее установкой на симультанное слово — в гораздо большей степени коммуникативна: «Чтобы писать прозой, надо что-нибудь да *сказать*».)

Самый процесс творчества изображен у Гёте сплошь сукцессивным: «одно слово подсказывает другое» (причем здесь большую

роль Гёте уделяет рифмам). «И хотя оно ровно ничего не значит, но кажется, будто что-то и значит». Здесь пункт, в котором Гёте сталкивается с Киреевским («хорошо сказанное слово имеет цену хорошей мысли»). Таким образом, и здесь и там идет речь о *«бессодержательных» в широком смысле словах, получающих в стихе какую-то «кажущуюся семантику»*.

То, что Гёте (или Эккерман?) осмеивает, Новалис защищает: «Можно представить себе рассказы без связи, но в ассоциации, как сновидения; стихотворения, полные красивых слов, но без всякого смысла и связи, и только, пожалуй, та или иная строфа будут понятны, как разнородные отрывки». (Здесь, кстати, важно отметить требование «красивых слов».)

Научно обосновать это понятие «бессодержательных слов» попытался уже один из ранних исследователей семантики Альфред Розенштейн («Die psychologische Bedingungen des Bedeutungswechsels der Wörter», Danzig, 1884) — и попытался сделать это, утверждая специфичность стиха в семантическом отношении, исходя из роли стиха как эмоциональной системы. Основным положением, позволившим ему сделать эти выводы, было положение, что «значение слова определяется совокупностью связей (Gesamtheit) не только понятий, но и эмоций».

«Я вывел бы из этого психологического факта,— пишет он,— добрую долю влияния, оказываемого на нас лирическим и лиро-эпическим поэтом. Когда мы настроены (или должны быть настроены) так, что ожидаем движения своих чувств,— слова менее пробуждают в нас соответствующие им представления, нежели связанные с ними эмоции. У нас тотчас возникает известное настроение, когда поэт говорит:

Wer reitet so spät durch *Nacht* und *Wind?*[*] —

а в следующей строке начинают звучать другие эмоциональные тона:

Es ist der *Vater* mit seinem *Kind*[**] —

Этот ответ, который, будучи отнесен к области наших представлений, совершенно бессодержателен, может быть необычайно интересным для наших чувств»[80].

Понятие художественной эмоции основано здесь несколько поспешно на том, что вопрос и ответ «риторичны» и «бессодержательны». (Да и «бессодержательность» их не характерна. «Бессодержательны» они в приведенном примере, конечно, с точки зрения бытовой коммуникации — и такими же являются, в сущности, многие

---

[*] Кто скачет так поздно сквозь ночь и ветер?

[**] Это отец со своим сыном!

главы романов со знакомыми «незнакомцами»; в плане конструкции перед нами явление, которое можно назвать «развертыванием лирического сюжета» (термин В. Шкловского), совершающееся особым, ему присущим образом. Между тем Новалис говорит об отсутствии «смысла и связи» внутри конструкции.) Но и самое понятие «художественной эмоции» оказывается шатким.

Понятие «художественной эмоции» наиболее подробно охарактеризовано Вундтом: «Эмоции, прямо ассоциированные с самыми (эстетическими) объектами, определяются в своих специфических свойствах тем соотношением, в котором стоят между собою части данного представления. Так как это соотношение есть нечто объективное, независимое от особого способа воздействия на нас впечатлений, то оно значительно способствует оттеснению субъективных общих чувств, свойственных эстетическим воздействиям»[81]. Таким образом, понятие «художественной эмоции» обнаруживает свою гибридную природу и возвращает прежде всего к вопросу об объективном «соотношении частей представления», определяющих ее,— то есть к вопросу о конструкции художественного произведения. (Факт оттеснения «субъективных общих чувств» является, кстати, достаточным опровержением наивно-психологистического подхода к поэтической семантике с точки зрения простых эмоциональных ассоциаций, связанных со словами.)

Итак, слишком общую ссылку Розенштейна на эмоциональную природу словесных представлений в стихе следует заменить положением об «объективном соотношении частей представления», *определяемом конструкцией художественного произведения*; вместе со второстепенностью роли субъективных общих чувств отпадает и вульгарное понятие «настроения»; порядок и характер представлений значения зависят, конечно, не от настроения, а от порядка и характера речевой деятельности.

Итак, согласно вышесказанному, остаются два положения: 1) частичное отсутствие «содержательности» словесных представлений в стихах (inhaltlos*); 2) особая семантическая ценность слова в стихе по положению. Слова оказываются внутри стиховых рядов и единств в более сильных и близких соотношении и связи, нежели в обычной речи; эта сила связи не остается безрезультатной для характера семантики.

Слово может быть в данном ряде (стихе) и совершенно «бессодержательным», то есть 1) основной признак его значения может вносить крайне мало нового элемента или 2) он может быть даже и совершенно не связан с общим «смыслом» ритмо-синтактического единства. И между тем действие *тесноты* ряда простирается

---

* Бессодержательный.

и на него: «хотя и ничего не сказано, но кажется, будто что-то и сказано». Дело в том, что могут выступить определяемые теснотой ряда (тесным соседством) *колеблющиеся признаки* значения, которые могут интенсивироваться за счет основного и вместо него — и создать «видимость значения», «кажущееся значение».

Здесь происходит то же, что и при описанном эмфатически повышенном интонационном речевом строе,— слова являются как бы восполняющим этот строй речевым материалом.

Прекрасно описал возникновение колеблющихся признаков значения при сильной мелодической окраске стиха Полевой: «Жуковский играет на арфе: *продолжительные переходы звуков предшествуют словам его и сопровождают его слова, тихо* припеваемые поэтом, *только для пояснения того, что хочет он выразить звуками*. Бессоюзные, остановка, недомолвка — любимые обороты поэзии Жуковского»[82].

В системе взаимодействия, образуемого динамикой стиха и речи, могут быть семантические пробелы, заполняемые безразлично каким в семантическом отношении словом — так, как указывает динамика ритма. Здесь, несомненно, лежит и момент выбора слов: слово иногда возникает по связи со своей стиховой значимостью. Слово, пусть и в высшей степени «бессодержательное», приобретает *видимость значения*, «семасиологизуется». Излишне говорить, что семантика слова здесь по самой своей природе отличается от семантики его в прозаической конструкции, где нет тесноты ряда.

Вот почему вместо «мысли» может быть «цена хорошей мысли», «*эквивалент значения*»; внедренное в стиховую конструкцию, безразличное (либо чужое по основному признаку) слово развивает вместо этого основного признака интенсивность колеблющихся признаков.

Бессвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять ничего,
Но звуки правдивее смысла,
И слово сильнее всего.

Отсюда — большая семантическая значимость в стихе слов, где значение тесно связано с предметом; ведь там, где эти предметные связи отсутствуют, исчезает и основной признак; вместо него могут выступить *лексическая его окрашенность* и возникающие в конструкции *колеблющиеся признаки*. Так бывает с *именами собственными*. «Женское имя (в стихах) так же мало реально, как все эти Хлои, Лидии или Делии XVIII века. Это только *названия*»,— говорил Пушкин[83]. И это «название» не только окрашивает известным образом стих, а и само может быть предопределено конструкцией. На разной ценности разных колеблющихся признаков основано употребление разных имен с одною и тою же предметною связью: Аониды — Камены.

Возможны разные случаи использования этих колеблющихся признаков. Они могут стать принципом словоупотребления (Новалис); символисты, употребляя слова вне их связи и отношения к основному признаку значения, добивались *необычайной интенсивности колеблющихся признаков*, добивались «кажущегося значения», причем эти колеблющиеся признаки, сильно окрашивая основные, являются общим семантическим фоном:

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву,
Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву.

Здесь в рамку обычного ритмо-синтактического строения строфы вставлены как бы случайные слова; получается как бы семантически открытое предложение; рамка: «В кабаках... я искал» — заполнена второстепенными членами предложения, *несвязуемыми по основным признакам*. Вся сила здесь в устойчивости ритмо-синтактической схемы и семантической неустойчивости ее восполнения. При этой неустойчивости большую важность получает *теснота* сначала ряда, а затем периода и строфы. При этом сила этой связи больше в стихе, чем в строфе, а в строфе, чем в группе строф; это дает возможность на протяжении стихотворения давать *строфы*, мало между собою связанные,— шире и точнее: большие словесные массы, не связанные между собою по основным признакам значений. Вместе с тем интенсивируются колеблющиеся признаки, которые, однако, не до конца затемняют основной признак.

В первой строке мы имеем как бы «обычное» начало, с использованием почти разговорного «ассоциативного сгущения значения», подготовляющего к семантическому строю следующей строки.

В кабаках, в переулках, в извивах (улиц).

Во второй строке легко проследить, как бледнеют основные признаки слов; группа «сон наяву» — побледневший оксиморон. При этом эпитет «электрический» и определяемое «сон» не связаны по основному признаку,— и *в эпитете появляются колеблющиеся признаки значения*; при воссоединении группы «в электрическом сне» со следующим «наяву» частично обновляется момент оксиморона из-за изменения одного члена группы «сон наяву»[84]. При этом колеблющиеся признаки значения настолько интенсивны в стихе, что вырастают до степени «кажущегося значения» и позволяют нам пройти этот ряд и обратиться к следующему, как будто мы знаем, в чем дело. Таким образом, смысл каждого слова здесь является в результате *ориентации на соседнее слово*[85].

Нетрудно заметить, что интенсивация колеблющихся признаков есть в то же время интенсивация семантического момента в стихе вообще, так как нарушает привычную семантическую среду слова.

Вот почему Хлебников, который строит стих по принципу совмещения семантически чуждых рядов и широко при этом пользуется колеблющимися признаками, семантически более заострен, чем «понятные» эпигоны 80-х годов.

Любопытно отношение читательской публики к «бессмыслице» ранних символистов и ранних футуристов. Использование «кажущейся семантики» было понятно как загадывание загадок. К словам, важным своими колеблющимися признаками, а не основными, пробовали отнестись с точки зрения именно этих основных признаков. Особая система стиховой семантики при этом сознавалась коммуникативной системой семантики, то есть подверглась последовательному разрушению.

Вместе с тем колеблющиеся признаки должны быть именно колеблющимися, кажущаяся семантика — именно кажущейся. Для этого в словах должен *отчасти сохраняться основной признак*, но уже как затемненный. На этом свойстве «остатков основного признака» основано использование соседних слов в разных сочетаниях, чтобы, отчасти стерши основные признаки, все-таки на них намекнуть:

> Лилии льются, медь блестит,
> Соловей стеклянный поет в кустах.
>
> *(Н. Тихонов)*

Первая строка дает сказуемостное отношение между «лилии» и «льются» (причем в обоих словах выступают колеблющиеся признаки); «медь» дано в обычном сочетании — «блестит»; во второй строке комбинация двух слов — «стекло», «соловей» — в форме сочетания «соловей стеклянный», что отчасти стирает основной признак в слове «стеклянный» (как в постпозитивном) и способствует выделению колеблющихся признаков в слове «соловей»; но тем не менее, вследствие семантической инерции первой строки, сохраняется и потускневший основной признак в слове «стеклянный»:

> Лилии — медь; соловей — стекло.

Так в разных грамматических отношениях возможны ряды основных признаков, только отчасти теряющих свою роль. (При этом, само собою, затемнение основного признака может быть разной силы.) На этом факте основано употребление эпитета и определяемого в обратном отношении: эпитет и определяемое меняются местами,— вместо «чужую даль» — «далекую чужь» (ср. М. Деларю: «В чужь далекую умчуся» («Ворожба»), где слово «чужь», несомненно, ориентируется на «даль»); отсюда же вместо «безвестный наемник» — «наемный безвестник» и т.д.

Если бы основной признак исчез *вовсе* — исчезла бы семантическая заостренность этой поэтической речи. (Вот почему быстро стирается сплошной заумный язык.)

Следует заметить, что *метафора* и *сравнение* являются, при столкновении основных признаков, а стало быть, и при частичном их вытеснении, тоже случаями, в которых мы имеем дело с остатками основных признаков.

Пример:

Когда зари румяный полусвет
В окно тюрьмы прощальный свой привет
Мне, умирая, посылает,
И опершись на звучное ружье,
Наш часовой, про старое житье
Мечтая, стоя засыпает...

Здесь громозд образов дан в объеме придаточного предложения, заполняющего целую строфу, и образы как бы не успевают скристаллизоваться в цельные метафоры. Интересно, что здесь такие противоречащие по второстепенным признакам слова, как «румяный», с одной стороны, и «полусвет», «умирая» — с другой,— принадлежность одного образа. Перед нами, в сущности, пример не очень уж далекий от приведенных примеров из Блока и Тихонова: хоть слова и скреплены в синтактически безупречный стержень, хоть с предметной точки зрения как будто все благополучно, но закон стиха, теснота стихового ряда, сгущенная здесь тем обстоятельством, что целая строфа заполнена придаточным предложением и не представляет грамматического целого,— влияет так, что это благополучие оказывается призрачным,— значения слов, сталкиваясь, теснят друг друга, основные признаки значения бледнеют, и выступают их *остатки*; в особенности это относится к слову *умирая*, которое интонационно выдвинуто в стихе; оно действует помимо общей своей роли в образе (и тем сильнее).

Таким образом, на тесноте стихового ряда основано явление «кажущейся семантики»: при *почти* полном исчезновении основного признака появление *«колеблющихся признаков»*; эти «колеблющиеся признаки» дают некоторый *слитный групповой «смысл»*, вне семантической связи членов предложения.

6

Бывают, однако, случаи, когда это соотношение основного и колеблющихся признаков меняется; когда колеблющийся признак получает определенность, что при второстепенной роли основного признака является *переменою значения* (хотя и единичною — в данной стиховой системе).

Рассмотрим конец баллады Жуковского «Алонзо»:

Там в стране преображенных
Ищет он свою земную,
До него с земли на небо
Улетевшую подругу...

Небеса кругом сияют
Безмятежны и прекрасны...
И надеждой обольщенный,
Их блаженства пролетая,

Кличет там он: Изолина!
И спокойно раздается:
Изолина! Изолина!
Там, в блаженствах безответных.

Нас интересует здесь слово *блаженства*:

Их блаженства пролетая...
Там, в блаженствах безответных...

Анализируя признаки значения, выступающие в этом слове, мы должны признать, что основной признак слова «блаженства» (блаженное состояние, счастье) значительно затемнен: взамен его выступили колеблющиеся признаки; с некоторым удивлением мы замечаем, что слово «блаженства» имеет здесь значение чего-то пространственного.

Слово поработила группа:

Их (небес) блаженства пролетая...

С одной стороны, здесь прогрессивно влияет значение слова *их*, которое связано с предыдущим (небес), с другой стороны, регрессивно влияет слово *пролетая*. В этом явлении сказывается теснота связей в стиховом ряде. Но здесь действует и огромная сила семантической инерции, ассимилятивная сила общей семантической окраски. Уже слово *их* ведет нас назад, через 2 строки к первой:

Небеса кругом сияют.

Это слово, в свою очередь, ведет еще выше, через 2 строки, ко 2-й строке предыдущей строфы:

До него с земли *на небо*.

Отметим постепенное подготовление и закрепление колеблющегося признака пространственности в слове «блаженства»[86]:

Там в стране преображенных
Ищет он свою земную,
До него с *земли на небо*
Улетевшую подругу...

Небеса кругом сияют
Безмятежны и прекрасны...
И надеждой обольщенный,
Их блаженства *пролетая*,

Кличет там он: Изолина!
И спокойно раздается:
Изолина! Изолина!
Там, в блаженствах безответных.

Таким образом, перед нами постепенное нарастание пространственной окраски, «действие на расстоянии»: в 1-й строке: *там в стране*; во 2-й приобретающее пространственную окраску: *ищет*; в 3-й: *с земли на небо*; в 1-й строке II строфы: *Небеса кругом* (в слове «небеса» интенсивация пространственного оттенка); наконец, в 4-й строке: *их блаженства пролетая.* В 1-й строке III строфы — *там*; во 2-й строке — *раздается* (интенсивация пространственного оттенка), а в 4-й строке — *блаженства*, уже окрашенное пространственностью, употреблено, как в 1-й строке I строфы:

Там, *в стране* преображенных...
Там, *в блаженствах* безответных...

Следует еще отметить оттенок пространственности в интонации клича:

Кличет там он: *Изолина*!
И спокойно раздается:
Изолина! Изолина!

(1-я и 3-я строки последней строфы); этот клич необычайно интенсирует общую пространственную окраску в строфе. Следует также отметить важное значение второстепенных слов: *там, кругом.*

Итак, в последней строке колеблющийся признак пространственности в значении слова *блаженства* закреплен (причем основной признак отчасти затемняется).

Однако среди факторов, способствовавших такой перемене значения, едва ли не главную роль сыграл формальный элемент слова. Формальный элемент в слове, несомненно, несет на себе важные семантические функции (ср. «закон двучленности значений» Развадовского).

Дело в том, что суффикс *ство* (блаженство), имея качественное значение, в большой мере специализирует его, связываясь с признаком пространственности. Суффикс *ство* образует существительные качества. «Отсюда некоторые имена, сохраняя это значение, если применяются ко многим *особям*, получают собирательное значение (pańsţvo — в смысле *государства*)»[87]; совершается и дальнейшая эволюция собирательности к *пространственности*: цар*ство*, княже*ство*, герцог*ство*, хан*ство*, граф*ство*, маркграф*ство*, аббат*ство*, наместниче*ство*, лесниче*ство*, градоначаль*ство*, воевод*ство*, архиерей*ство*, генерал-губернатор*ство*, брат*ство* (в окказиональном применении, ср. Шевченко:

А из брацтва те бурсацтво
Мовчки виглядає),

простран*ство* etc.

Суффикс *ство* в слове *блаженство*, разумеется, не имеет этой окраски, но очень легко ассоциируется с суффиксом *ство*, имеющим ее, подменяется им.

Любопытно, что оригинал Уланда лишен обеих возможностей: в нем сильно сужен момент *нарастания* простанственного признака как общей окраски (у Жуковского *прибавлена строфа*) — и не играет роли формальный элемент:

Schon im Lande der veklärten
Wacht'er auf, und mit Verlangen
Sucht er seine süsse Freundin,
Die er wähnt Vorangegangen;

Aller Himmel lichte Räume
Sieht er herrlich sich verbreiten;
«Blanka! Blanka!» ruft er sehnlich
Durch die öden Seligkeiten*

Значение слова «Seligkeiten»** оказалось при этом настолько неподготовленным, что редактор сделал к нему примечание: «Durch die für ihn öden Räume des Reiches der Seligen»***[88].

7

Лексический признак значения находится также в своеобразных условиях в стихе. Единство и теснота стихового ряда, динамизация слова в стихе, сукцессивность стиховой речи совершенно отличают самую *структуру* стиховой лексики от структуры лексики прозаической.

Прежде всего, ввиду стиховой значимости слова лексический признак выступает *сильнее*; отсюда — огромная важность каждой мимолетной лексической окраски, самых второстепенных слов в стихе. Можно сказать, что каждое слово является в стихе своеобразным *лексическим тоном*. Вследствие тесноты ряда увеличивается заражающая, ассимилирующая сила лексической окраски на весь стиховой ряд,— создается некоторое единство *лексической тональности*, при развертывании стиха то усиляемой, то ослабляемой и изменяемой.

Наконец, *единство* стихового ряда, подчеркивающее *границы*,— сильное средство для *выделения* лексического тона.

Вместе с тем в стихе наблюдается своеобразное соотношение лексического признака значения как постоянного второстепенного признака, с одной стороны, с основным признаком значения, а с другой — со специфически стиховыми колеблющимися признаками.

Лексический признак не вытесняет колеблющихся.

---

* Он пробуждается в просветленном мире с желанием отыскать любимую подругу, которая, как он прозревает, ушла в небесное сияющее пространство. Он видит это пространство раскинувшимся во всем великолепии. «Бланка! Бланка!» — взывает он, тоскуя, сквозь пустынные блаженства.

** Блаженства.

*** Пустынное для него пространство обители блаженных.

Обратим внимание на ту особую роль, которую играют в стихе хотя бы *диалектизмы* или просто слова разговорного языка; та их *новость* и то их сильное *действие* в стихе, какое не наблюдается в прозе, должно быть отнесено и к стиховой значимости слова и к выступлению *колеблющихся признаков.* При этом играет важную роль незнакомство или неполное знакомство со словом,— возможны случаи полного непонимания их — *незнания основного признака,* что, конечно, еще более способствует выступлению колеблющихся признаков.

То или другое отношение к *основному признаку* слова является решающим для лексического отбора.

Так, всех архаистов отличает пользование *сложными прилагательными* (composita) — «прилучение», по терминологии Ломоносова. Обильное применение «прилучения»(у Жуковского, Тютчева) всегда является показателем архаистической тенденции[89]. При этом любопытен не только отбор эпитетов[90], но и *семантическая струя,* вносимая ими. Несомненно, перед нами случай самого тесного слияния двух слов; при этом возможны, конечно, различные случаи, в зависимости от того, какие части речи и в каком порядке вступают в связь (союз — прилагательное; существительное — прилагательное; прилагательное — прилагательное и т.д.), и от того, насколько привычно их употребление и насколько сильна связь (слияние или только соединение и сближение). Здесь всегда получается наибольшее взаимодействие основных признаков, причем нередко могут выступить и *колеблющиеся признаки.* Это бывает особенно часто в случае соединения или сближения слов с далекими основными признаками: «беспыльно-эфирный» Жуковского, «дымно-легко, мглисто-лилейно» — Тютчева[91].

Это нарочитое употребление сложных и двойных прилагательных характеризует школу архаистов, с обычным затемнением в их стиле основных признаков и выдвиганием колеблющихся.

Причина того, что сложные и двойные прилагательные стали таким определенным приемом в стихе,— в значимости, которую стих придает второстепенному второму члену composita, и в том, что он подчеркивает, с другой стороны, тесноту связи и примыкания (тот же фактор способствует отбору синтактических оборотов в стихе: так, *инверсия,* в особенности на конце рядов, согласуется с принципом *тесноты ряда*[92]).

Любопытная игра на основных признаках может произойти, когда слово разносится сразу по двум лексическим рядам и связывается с двумя основными признаками. Тогда в контексте выступают колеблющиеся признаки, *о связи с другим основным признаком.*

Ср. Блок:

Ты *отошла* — и я в пустыне
К песку горячему приник.

Слово «отошла» разносится сразу по двум лексическим рядам: русскому и церковнославянскому, с разными основными признаками (отойти — умереть и отойти — уйти). В данном случае (в начале стихотворения) неясно, какой основной признак выступает в контексте,— и значение представляется *колеблющимся между двумя основными признаками*, пока дальнейшая лексика не создает среду, благоприятную для ассоциации с церковнославянской лексикой:

Ты *отошла* — и я в пустыне
К песку горячему приник,
Но слова гордого *отныне*
Не может вымолвить язык.
...*Сын человеческий не знает,*
Где преклонить ему главу.

Нечего и говорить, что колеблющийся признак остается и после того, как определился здесь основной.

Другой пример — употребление слова с двумя различными лексическими характеристиками и, соответственно, двумя основными признаками; ср. у Тютчева:

В ночи лазурной почивает Рим.
Взошла луна и овладела им.
И спящий град безлюдно величавый
Наполнила своей безмолвной *славой.*

Здесь слово «слава» может разноситься сразу по двум лексическим рядам; как архаизм, «библеизм», оно связывается с двумя основными признаками — первый совпадет с русским словоупотреблением; второй же имеет специфический характер: «убуждшеся же видеша *славу* его» (Лука, 9, 32); «и видехом *славу* его» (Иоанн, 1, 14); «Иисус... яви *славу* свою» (Иоанн, 2, 11); «узриши *славу* божию» (Иоанн, 11, 40); «егда виде *славу* его» (Иоанн, 12, 41); «явление славы его» (Петр, 4, 13); «*славы* ради лица его» (2 Коринф., 3, 7); «мы же вси откровенным лицем *славу* господню взирающе, в тот же образ преобразуемся *от славы в славу...*» (2 Коринф., 3, 18); «Сияние *славы*» (Евр., 1, 3); «и наполнися храм дыма от *славы* божия и от силы его» (Апокалипсис, 15, 8). Таким образом, «слава» имеет в приведенных примерах предметную окраску основного признака (*видя* славу его; сияние *славы*; наполнился храм *дыма* от славы божия).

Любопытно, как подготовляется у Тютчева этот основной признак:

Наполнила своей безмолвной славой.

И все же в слове «слава» здесь сохраняется как колеблющийся признак основной признак *русской* лексической среды.

Следует, однако, признать, *что сила лексической окраски прямо противоположна яркости основного признака*; наиболее сильны случаи лексической окраски при затемнении основного признака.

«Саша подняла брови и начала *громко, нараспев*:

— «Отшедшим же им, се ангел господень... во сне явися Иосифу, глаголя: «востав поими отроча и матерь его...»

— Отроча и матерь его,— повторила Ольга и вся раскраснелась от волнения.

— «И бежи во Египет... и буди тамо, дондежереку ти...»

При слове «дондеже» Ольга не удержалась и заплакала. На нее глядя, всхипнула Марья, потом сестра Ивана Макарыча» (Чехов. «Мужики»).

Наибольшая лексическая окрашенность здесь пала на *неизвестное* слово, с полным отсутствием основного признака. На более сложном примере можно проследить, как лексическая окраска выступает за счет основного признака, и наоборот.

Ломоносов в § 83 части II первого издания «Риторики» говорит о метафоре, «словах риторических»: «Вместо свойственных слов, которые вещь или действие точно значат, часто полагаются другие, от вещей или от действий с оными некоторое подобие имеющих взятые... 1) Когда слово к неживотной вещи принадлежащее переносится к животной, н.п. твердой человек, вместо скупого; *полки текут на брань, вместо идут...»*[93].

Здесь Ломоносов использовал «библеизм»; ср.: «текущии в позорищи» (1 Коринф., 9, 24); «и абие тек един от них» (Матф., 27, 48); «Тек же един» (Марк., 15, 36); «и тек нападе на выю его» (Лука, 15, 20); «текосте возвестити ученикомь его» (Матф., 28, 8) и т.д., то есть «тещи» — в смысле «бежать, побежать» — currere, procurrere[94].

Таким образом, словоупотребление: «полки текут на брань» — имело для Ломоносова двойную цель: 1) метафору, столкновение двух основных признаков, причем слово разносилось по лексическому русскому ряду; 2) известную лексическую окраску высокого стиля, причем слово осознавалось принадлежащим к «библейской лексике».

Пока оба эти начала была налицо, налицо была и «высокая метафора». Вследствие привычности столкновения основной признак в слове «текут» стерся[95]. Стерлась метафора, но она от этого не стала языковой, ходовой, а в ней только ярче выступила *лексическая* окраска:

И он послушно в путь *потек*
И к утру возвратился с ядом.

Каждое же *оживление метафоры* неминуемо ослабляет эту лексическую окраску; чем сильнее оживление, тем слабее эта окраска:

Куда *текут* народа шумны волны?

Здесь основной признак усилен вводом слова «волны» — и слово разносится от этого по одному лексическому ряду; для библейской окраски не остается места, потому что жив основной признак.

Поэтому наиболее сильными по лексической окраске будут слова *без основного признака* (для данной языковой среды) — непонятные диалектизмы (ср. «голомя» у Толстого; ср. также много непонятных диалектизмов у Ремизова, Клюева, Вс. Иванова); непонятные библеизмы («дондеже»); непонятные варваризмы; ср. Вяземский:

Umizgać się! За это слово,
Хотя ушам оно сурово,
Я рад весь наш словарь отдать.
(*«Станция».* 1828)

Сюда же относятся и собственные имена, очень сильно сохраняющие лексическую окраску:

Все не о том прозрачная твердит,
Все ласточка, подружка, *Антигона*...
...Ничего, голубка *Эвридика,*
Что у нас студеная зима.

Здесь лексическая окраска слов «ласточка, подружка» и слово «Антигона» связаны по противоположности лексических стихий (то же и «голубка Эвридика»).

Сила лексической окраски имен очень велика; ими дается как бы *лексическая тональность произведения.*

На этом основано употребление чуждых имен в стихах. Ср. Александрийцы. Ср. Ронсар («античная тональность»):

Ah! que je suis marry que ma Muse françoise
Ne peut dire ces mots comme fait la Gregoise:
Ocymore, Dyspotme, Oligochronien,
Certes, je les dirois du Sang Valeisien*.

Ср. Буало («варварская тональность», сравненная с античной):

La fable offre à l'esprit mille agréments divers:
Là tous les noms heureux *semblent nés pour les vers,*
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idomenée,
Heléne, Ménélas, Pâris, Hector, Enée,
O le plaisant projet d'un poéte ignorant,
Qui de tant de héros va choisir *Childebrand*!
D'un seul nom quelquefois le son dur ou bizarre
Rend un poëme entier ou burlesque ou barbare!**
(*L'art poétique, Chant III*)

---

* Ах, как досадно, что моя французская Муза не может, подобно греческой, сказать такие слова, как: Осимор, Диспотм, Олигохрониен. Конечно, я бы сказал их, но на валенсийский лад.

** Предание древности предлагает уму тысячи разных забав. В нем все имена рождены для стиха: Улисс, Агамемнон, Орест, Идоменей, Елена, Менелай, Парис, Гектор, Эней. О как смешон замысел невежественного поэта, который стольким героям предпочтет Хильдебранда! Резкий и странный звук одного имени делает подчас всю поэму шутовской или варварской («Поэтическое искусство», песнь третья).

Ср. частое применение *пересчета имен* у карамзинистов (прием, перешедший к ним от французских поэтов), например Дмитриев:

Бюффон, Руссо, Мабли, Корнелий,
Весь Шакеспир, весь Поп и Гюм,
Журналы Аддисона, Стиля,
И все Дидота, Баскервиля.
(*«Путешествие NN в Париж»*)

Отсюда у Пушкина:

Прочел он Гиббона, Руссо,
Манзони, Гердера, Шамфора,
Madame de Staël, Биша, Тиссо.
(*«Евгений Онегин», VIII, 35*).

Тогда как в перечисленных примерах по преимуществу важна *лексическая тональность*,— символисты употребляли пересчет имен главным образом *из-за колеблющихся признаков*, выступающих в стихе; ср. Монтескью:

Centrenthus, Areca, Tegestas, Muscaris,
Messanbrianthemum et Strutiopberis,
Arthurium, Rhapis, Arecas et Limanthe... и т.д.

Здесь мы уже имеем явление, переходящее в «заумь», но все же с сохраняющейся лексической тональностью.

Перейдем к менее сильным, более обычным примерам. Ср. Пушкин:

Красы *Лаис*, заветные пиры
И клики радости безумной,
И мирных муз минутные дары,
И лепетанье славы шумной... и т.д.

Здесь дан как бы основной лексический тон в слове «Лаис»; слово «краса», «красы» имело у Пушкина определенный второстепенный признак при частичном сохранении основного:

Так, на продажную красу,
Насытясь ею торопливо...

В сочетании: «красы Лаис» — этот второстепенный признак налицо, но вместе с тем выступила и своеобразная лексическая окраска.

Эту лексическую тональность имен собственных сознавал Вяземский, когда писал: «Орловы, Потемкины, Румянцовы, Суворовы имели в себе также что-то поэтическое и лирическое в особенности. Стройные имена их придавали какое-то благозвучие Русскому стиху. Нет сомнения, есть поэзия и в собственных именах. Державин это знал и оставил свидетельство тому в одной из строф «Водопада»:

...Екатерина возрыдала!

В стихе, составленном из собственного имени и глагола, есть... высокое поэтическое чувство. Этот стих, без сомнения, исключительно Русский стих, но вместе с тем он и *Русская картина*. Счастлив поэт, умевший пользоваться средствами: угадывать впечатления и высекать пламень поэзии из сочетания двух слов»[96].

Ассимилятивная сила лексической окраски в стихе ясна на следующем примере:

Когда средь оргий жизни шумной
Меня постигнул *остракизм*,
Увидел я толпы безумной
Презренный, робкий *эгоизм*.

Слово «эгоизм», конечно, «варваризм» в словаре Пушкина, с яркой прозаической окраской:

.... Таков мой *организм*.
Извольте мне простить ненужный прозаизм.

Но ему предшествует слово «остракизм» — яркое в лексическом отношении, но уже не как прозаизм, а как «*грецизм*». В нем не только лексически окрашена вещественная сторона слова, но и формальная: «изм», именно вследствие лексической яркости вещественной стороны, осознается также как суффиксальный «грецизм». Слово *остракизм* — первый рифмующий член в рифме *остракизм — эгоизм*, причем рифменная связь здесь дана через формальную сторону слова; «греческий» суффикс слова «остракизм» вызывает такую же лексическую окраску в суффиксе слова «эгоизм», что окрашивает и все слово заново: «эгоизм» из «прозаизма» перекрашивается в «грецизм».

При этом лексическая окраска нарастает не только в прогрессивном порядке, но и в регрессивном; полустертое лексически слово «оргии» также сильнее окрашивается лексически благодаря слову «остракизм».

Эта лексическая окраска — очень важный фактор в развертывании лирического сюжета; тон, даваемый каким-либо сильным в этом отношении словом, предопределяет иногда не только лексический строй всей пьесы, но и направление ее сюжета:

1) Нельзя, мой толстый *Аристипп*:
Хоть я люблю твои беседы,
Твой милый нрав, твой милый хрип,
Твой вкус и жирные обеды,
Но не могу с тобою плыть
К брегам полуденной *Тавриды*,
Прошу меня не позабыть,
Любимец *Вакха и Киприды*!

2) Когда чахоточный отец
Немного тощей Энеиды
Пускался в море наконец,
Ему *Гораций*, умный льстец,

Прислал торжественную оду,
Где другу *Августов* певец
Сулил хорошую погоду;
Но льстивых од я не пишу,—
Ты не в чахотке слава богу:
У неба я тебе прошу
Лишь аппетита на дорогу.

В первой же строке дана сильная лексическая окраска словом «Аристипп», которая распространяется на всю строфу; в следующей строфе — подновление этой лексической характеристики: «Тавриды», «Вакха и Киприды» — и затем связанное с предыдущим *лексически* развертывание лирического сюжета:

Когда чахоточный отец
Немного тощей *Энеиды*...

При этом общая лексическая связь здесь оправдывает, мотивирует момент внезапного смещения: 1) Аристипп; 2) отец Энеиды.

Во всех приведенных примерах важно, конечно, обстоятельство, о котором я уже упоминал: лексическая окраска сильнее выступает при исчезновении основного признака; общая лексическая принадлежность здесь как бы заменяет индивидуальный основной признак.

Здесь следует принять во внимание, что употребление слов со стертым основным признаком влечет тем более сильное выступление *колеблющихся признаков*, которые присоединяются к признаку лексической окраски.

Лексическая окраска в данном случае может служить как бы оправданием, мотивировкой ввода слов, чуждых по основному признаку.

Из сказанного вытекает, что исследование лексической окраски, лексической тональности стиха, затем соотношения лексического признака с основным и колеблющимся должно быть комбинированным; в разных условиях стиха и прозы мы имеем разной силы и разной функции лексические признаки.

(При этом, конечно, должна приниматься во внимание и лексическая интенсивность словаря самого по себе: и неологизмы и архаизмы etc. могут быть разной силы, разной «новости» и «старости».)

8

Основной и второстепенный признаки значения, с одной стороны, вещественная и формальная часть слова — с другой, как я сказал выше,— понятия различные, друг друга не покрывающие. Понятие основного признака и признаков второстепенных распространяется на все слово,— на единство вещественной и формальной его части; но, разумеется, какие-либо отдельные изменения в значении как вещественной, так и формальной части слова могут повлечь за собою изменения основного и второстепенных признаков, а также повлиять на выступление в слове признаков колеблющихся.

В этом направлении, в направлении частичного изменения значений вещественной и формальной части слова, особенно действуют два фактора ритма: *рифма* и *инструментовка*, причем действие первой основано на единстве ряда, а второй — на тесноте ряда.

Особо важную и недостаточно учтенную еще роль играет в этом изменении соотношения между вещественной и формальной частями слова так называемая «инструментовка» — один из факторов ритма.

Понятие «инструментовки», самый термин несколько неясен: он уже содержит предпосылку о музыкальном характере явления, дела не исчерпывающем. Затем под инструментовкой можно понимать общую звуковую последовательность, общую фонетическую окраску стиха.

«Инструментовкой» же называют выделяющиеся на общем произносительном (и акустическом) фоне группы — *повторы* (Брик). Мне кажется единственно правомерным последний подход. Действительным ритмическим фактором являются фонические элементы, *выдвигающиеся* на общем произносительном фоне — и в силу своей выдвинутости, способные на ритмическую роль. При этом, повторяю, ритмическая роль повторов неадекватна таковой же роли метра: динамическая группировка, производимая метром, совершается прогрессивно-регрессивным путем, причем решающим моментом здесь является *прогрессивный* (ср. важность метрического *импульса* в vers libre), а регрессивный момент не необходимо связан с закономерным его разрешением (разделы рядов в vers libre); между тем инструментовка как ритмический фактор объединяет в группы *регрессивным* путем (при этом прогрессивный момент здесь не исключен: при явной и однообразной инструментовке момент звуковой антиципации* может также играть существенную роль, но роль эта в сравнении с ролью регрессивного момента представляется все же второстепенной). Повторы организуют регрессивно ритмические группы (причем большее ритмическое ударение лежит поэтому на последующем члене группы). Таким образом, говоря об инструментовке, нам приходится говорить об эквивалентах ее в виде динамического импульса; эквивалентность сказывается здесь в широте объединяющего признака с точки зрения фонетической: для осознания ритмической роли инструментовки достаточно *самых общих признаков фонетического родства звуков*.

При такой постановке вопроса в повторе начинают играть важную роль: 1) близость или теснота повторов; 2) их соотношение с метром; 3) количественный фактор (количество звуков и их групповой характер): a) полное повторение — geminatio, b) частичное —

---

* Предвосхищения, предугадывания.

reduplicatio; 4) качественный фактор (качество звуков); 5) качество повторяемого словесного элемента (вещественный, формальный); 6) характер объединяемых инструментовкой слов.

Чем больше близость повторов, тем яснее их ритмическая роль; при этом рассыпанные на значительном расстоянии повторы могут рассматриваться как фактор *подготовительный*, устанавливающий известную звуковую базу, как фактор *«динамической изготовки»* (осознаваемый, впрочем, только при ее разрешении в близкие и явные повторы).

Этот фактор комбинируется с остальными факторами. Из них наиболее важно *соотношение с метром*: когда метрические членения совпадают со звуковой группировкой, повторы играют обычно роль вторичных группировок внутри метрических групп.

Феррара, фурии | и зависти змия (*Батюшков*).
Вышиб дно | и | вышел вон (*Пушкин*).

Сюда же относится и большая значимость акцентуированных групп.

Важным является и признак *количества* звуков; легко проследить, как повтор одного звука менее организует речь, нежели повторы групп; при этом в семантическом отношении необычайно важно, какого рода группы повторяются. Наибольшую семантическую важность получают при этом *группы начальных звуков слова*. На семантической окрашенности этих начальных групп основано явление *απροδεόχητοϑ*[*], заключающееся в том, что, когда мы ожидаем какого-либо слова, нам дается только первый слог, а все слово совершенно не соответствует ожидаемому. Это любимый прием Аристофана[97].

Важно также, полное ли повторение или повторение частичное. При повторении частичном в повторах играют особую роль звуки, отличающие группы, причем вторая группа может быть осознана при этом как вариант первой. Но едва ли не важнейшими в семантическом отношении являются два последних фактора, на которых мы и остановимся: качество звуков и отношение звуков к слову, то есть принадлежность звуков к тому или иному словесному элементу — вещественному или формальному.

В зависимости от акустического и артикуляционного богатства или бедности повторов находится акустическая и артикуляционная окраска стиха. Но и самая артикуляционная и акустическая бедность вовсе не исключает ни *ритмической роли повтора*, ни осознания его как бедного в указанных отношениях (своего рода «отрицательный признак», могущий быть очень сильным в зависимости от характера окружающих групп).

---

[*] Неожиданность.

Теория XVIII века знала ритмическую роль инструментовки (ср. Бобров, Шишков), но понимала ее исключительно в виде звукоподражания, причем Шишкова это привело к осознанию и всей поэзии как звукоподражания. Новая теория охотно останавливается на понятии «звуковой метафоры»[98].

И звукоподражение и звуковые метафоры, конечно, встречаются в большом количестве. Не следует только, с одной стороны смешивать их, с другой — настаивать на *семантической определенности и одназначности этих приемов*. При этом не следует упускать из виду, что и звукоподражание и звуковая метафора ощущаются не в качестве какого-то придатка; они — не масло, плавающее на воде, а вступают в *определенное соотношение со значениями слов*; это соотношение, это деформирование семантики может быть само по себе настолько сильным моментом, что им может быть в большой мере *заслонена* специфическая характеристика звукоподражания или звуковой метафоры. При этом только анализ, в чем заключается эта деформация в каждом отдельном случае, может выяснить и роль инструментовки, очень разнообразную по своим функциям.

Возьмем примеры звуковой метафоры:

И в суму его пустую !
Суют грамоту другую.
(Пушкин, «Сказка о царе Салтане»)

Ломит он у дуба сук
И в тугой сгибает лук.
Со креста снурок шелковый
Натянул на лук дубовый,
Тонку тросточку сломил...
(Там же)

Здесь должно быть принято во внимание, что первая строка корреспондирует второй строке группой *су* (*суму — суют*); неполное повторение (reduplicatio) — в слове «пустую». Необычайная звуковая выразительность стиха зависит здесь от лабиализованности звука *у*; повторение этого звука делает еще более ощутимым его артикуляцию вследствие того, что повторения эти дают звук не в однообразной форме, а в чередованиях различных оттенков его; такое чередование артикуляционных вариантов дает ощущение *длительности* артикуляции.

Перед нами явление *звукового жеста*, необычайно убедительно подсказывающего действительные жесты; нужно только отметить, что здесь не подсказываются *конкретные* и однозначные жесты.

При этом *значение слов сильно деформируется*; основной признак слова «*суму*», связанного синтактически и фонетически со словом «*пустую*», связанного регрессивно со словом следующей строки «*суют*», как бы *затемняется*, отступая перед оживающими *колеблющимися признаками*.

Таким образом, здесь действует *не только общая семантическая окраска ряда*, но и *смещение значения слова* вследствие тесной ритмической связи его с другими словами.

Возьмем пример звукоподражания:

Катится эхо по горам,
Как гром, гремящий по громам.

Характерный момент здесь не только в повторении определенной звуковой группы, но и в повторении *основы одного и того же слова*; вся группа, таким образом, представляет собою звуковой повтор *при единстве вещественной части слов*, что, несомненно, усиливает эту вещественную часть, так что «звукоподражание» является в данном случае сложным комплексом: действием эмоционального качества звуков и усилением значения вещественной части слова, причем усиление этого значения идет наряду и в зависимости от синтактического *соотношения* слов с одной основой. Слова осознаются как отчленившиеся части одного целого. Здесь особую важность приобретают синтактическая иерархия слов и варианты вещественной части слова. Эта синтактическая рамка и эти вариации, чередования (гром, гремящий) дают как бы *длительное и расчлененное действие одной вещественной части*. Вот почему повторение одного и того же слова в тождественной форме — менее деформирующий и даже менее ритмический прием. Последнее зависит от того, что такое тождество — характерный ритмический прием практической речи и с нею ассоциируется[99]. Первое же можно сравнить с чередованием, вариированием звуков в ономатопоэтическом* удвоении: Zikzack, wirrwar (франц. pêle-mêle), Schnikschnak, krimskrams, Wischiwaschi, Kingklang, Mischmasch, fickfack, gickgack, kliffklaff, klippklapp, klitschklatsch, klimperklamper[100].

Но тогда как в ономатопейе это интенсивирует только общую групповую семантику,— при оперировании *словами* момент «ablaut», то есть вариирования звуков, момент чередования с интенсивацией общей вещественной части дает отличительную окраску *отдельным словам*.

Ср. Хлебникова:

О, засмейтесь, смехачи,
О, усмейтесь, смехачи,
Что смеются смехами,
Что смеянствуют смеяльно.
О засмейтесь усмеяльно,
Смешики, смешики,
Смехунчики, смехунчики,

---

* Ономатопоэтический, ономатопейя — от греч. ὀνοματοποιέω — образовывать имена, слова.

О, засмейтесь, смехачи,
О, усмейтесь, смехачи.

Здесь, конечно, можно говорить и об интенсивации общего значения, и об очень сильной семантической роли отдельных слов, таких, как: *смехачи, смешики* и т.д. При этом, ввиду важности синтактической рамки, в этой дифференциации слов с одной вещественной частью, поставленных друг к другу в отношения членов предложения, приобретают важность *формальные* элементы слов, семантика которых тем ярче выступает, чем более вещественная часть слов совпадает; это совпадение обрекает индивидуальную вещественную часть каждого слова на сравнительную бледность: ее значение поглощается общим значением,— ярко выступают только *варианты* вещественной части, тем сильнее значение *суффиксов*; так что в результате у нас получается: 1) значение общей вещественной части, 2) индивидуальная и яркая формальная характеристика каждого отдельного слова.

Еще пример:

Затихла тише тишина.
(Державин)

Здесь перед нами сложное явление, в котором наличность звуковой метафоры:

тих — тиш — тиш —

отступает на задний план перед фактом троекратного повторения одного и того же корня при варьировании и несходстве формальных элементов и при иерархии слов как членов предложения. Вся группа сознается при этом как *расчленившееся целое*, причем каждое слово семантически сильно и окраской, которую дает ему целое, и собственным формальным признаком, и ролью в предложении; *момент отличия* в данном случае столь же важен, сколь и момент сходства. Таким образом, мы и здесь приходим к рассмотрению характера повтора по отношению к элементу слова, касается ли он вещественной или формальной части слова.

В первом случае любопытны явления, когда вещественная часть не повторяется, а уподобляется чужой вещественной части:

И *тень* нахмурилась *темней*.

В слове *тень* по связи со словом *темней* окрашивается его вещественная часть, что может создать *иллюзию* «оживления основного признака»; конечно, такое оживление есть не оживление, а *новая окраска*.

Сопоставим с этим примером другие:

1. Унылая пора, *очей очарованье*,
2. Стоит один *во всей вселенной*.

«Очей очарованье» — группа, объединенная метрически и фонически; при этом осознаются, как сопоставляемые звуки: *очей, оча*; перед нами два последовательных момента; момент узнания в слове *«очарованье»* элементов предыдущего слова и момент объединения обоих слов в группу. При этом вещественная часть в слове «очарованье» окрашивается сильной связью с вещественной частью слова «очей»; происходит как бы первая стадия *перераспределения вещественной и формальной части* (irradiation, по терминологии Бреаля), то есть «очарование» мы как бы возводим к корню «очи». То же в значительной мере и во втором примере: в слове *«вселенной»* первый слог связывается с предыдущим словом *«всей»* — и в слове происходит тот же частичный процесс перераспределения формальной и вещественной части слова: «все-ленной».

Таким образом, в слове оживают колеблющиеся признаки значения, которые в наиболее резких случаях могут привести к явлениям *ложной этимологии.* То, что в разговорном языке происходит при условиях максимального совпадения, в стиховом, представляющем условия необычайно сильных и прочных ассоциативных связей, может произойти и при условиях не столь полного совпадения.

Привычные приемы инструментовки могут обусловить привычные образы.

Ср. отбор образов у Ломоносова:

Однако, *род российский* знал…
Российский род и плод Петров…
Красуйся светло, *российский род*…
Спасенный днесь *российский род*… и т.д.

Любопытно отметить, что Ломоносов семасиологизовал слоги; ср. его грамматику § 106: «Началом (речения) причитаются те согласные буквы к последующей самогласной, с которых есть начинающееся какое-либо речение в Российском языке, тем же порядком согласных, напр.: у-жасный, чу-дный, дря-хлый, то-пчу, ибо от согласных, напр.: сн, дн, хл, пч, начинаются речения *снег, дно, хлеб, пчела*»[101]. Выбор образов может быть обусловлен и «ложной этимологией», ср. корнесловие Тредьяковского, Шишкова; причем это «корнесловие» может быть осознано как художественное произведение — Хлебников («склонение слов»).

Ср. Nyrop: «Звуковая гармония соединяет слова в нерасторжимые группы. Она предохраняет старые слова и формы от гибели, равно как создает новые формы, когда не удается созвучие. Она определяет выбор слов и решает, какие образы и сравнения будут наиболее употребительными. Поэтому роль ее не исключительно формального характера. Спаивая слова друг с другом, она спаивает друг с другом и мысли»[102].

Роль звуковых повторов, вызывающих колеблющиеся признаки значения (путем перераспределения вещественных и формальных частей слова) и превращающих речь в слитное, соотносительное целое, заставляет смотреть на них как на своеобразную *ритмическую метафору.*

9

Столь же важным семантическим рычагом является рифма. Условие рифмы — в прогрессивном действии 1-го члена и регрессивном 2-го.

Поэтому важны все факторы, обеспечивающие силу того и другого: 1) отношение рифмы к метру и синтаксису (о чем сказано выше), 2) близость или теснота рифмующих членов, 3) количество рифмующих членов, 4) специфическим по отношению к семантике условием является качество рифмующего словесного элемента (вещественный — формальный; формальный — формальный etc.) Если рифма важна как ритмический фактор и с ней связано представление о конце ряда или периода, то нельзя не отметить, что по отношению к семантическому действию рифмы огромную важность приобретает фактор близости или тесноты,— вот почему в парных стихах (александрийских, например) это действие будет более сильным, нежели в строфах с далекими рифмами; вот почему здесь важно также абсолютное количество ряда: в коротком ряде рифма будет сильнее, нежели в длинном.

Прогрессивное действие 1-го члена выражается в выделении 2-го и иногда частичной его антиципации. В последнем случае открывается область игры на привычных ассоциациях; в этом отношении 1-й член может «подсказать», вызвать 2-й; при этом роль рифмы не должна быть понята как деформирующая готовые речевые комплексы, но как деформирующая *направление* речи.

Здесь особое значение получают привычные ассоциации. Они в известные эпохи точных рифм становились не только фактом поэзии, но и поэтической фабулой.

Напомним Буало (Satire II).

Si je veux d'un galant dépeindre la figure,
Ma plume pour rimer trouve l'abbé de Pure,
Si je pense exprimer un auteur sans défaut,
La raison dit Virgile, et la rime Quinault.
Enfin, quoi que je fasse ou que je veuille faire,
Le bizarre toujours vient m'offrir le contraire.
...Je ferois comme un autre; et sans chercher si loin,
J'aurois toujours des mots pour les coudre au besoin.
Si je louois Philis en *miracles féconde*,
Je trouverois bientôt á *nulle autre seconde*;
Si je voulois vanter un objet *nonpariel*,
Je mettrois á l'instant, *plus beau; le soleil**.

---

* Если я хочу описать внешность фата, мое перо найдет для рифмы де Пюра, аббата. Если я хочу изобразить безупречного (défaut) автора, мне рассудок подскажет Виргилия, а рифма — Кино (Quinault). Наконец, что бы я ни делал и что бы я ни намерен был сделать, прихоть всегда заставит меня сделать обратное. Я бы все делал как другие, и, не идя далеко, всегда находил бы слова, чтобы связать их между собой как нужно. Если бы я хвалил Филис, на чудеса мастерицу, я скоро нашел бы другую, ей подобную. Если бы я хотел восхвалить нечто несравненное, я тотчас сказал бы: это прекраснее солнца.

(Отметим, что «подсказывание» Буало идет здесь по близким основным признакам «слов, имеющихся в запасе».)

Таким образом, жалоба на рифму является *фабулой пародии*, а заодно и мотивировкой словесной конструкции вне основных признаков («подбирать рифму к рифме» — Гёте). У нас то же использовали Вяземский, Жуковский, Пушкин.

Пример из Жуковского:

.... потерянных платков
Никак не может там ловить спина дельфина.
И в самом деле это так.
Но знайте, наш дельфин ведь не дельфин — башмак
Тот самый, что в Москве графиня Катерина (pour
la rime*)
Петровна вздумала так важно утопить... etc.

(«Платок гр. Самойловой». 1819)

Намеренно неуклюжий enjambement «Катерина Петровна» подчеркивает здесь прием.

Таким образом, здесь дана как бы игра на рифменных связях, причем они идут в двух направлениях — прогрессивном и регрессивном. Так, Катерина (комическое rejet) — пример прогрессивной связи со словом «дельфина» (шутливая ремарка автора — pour la rime); но 2-й член рифмы — «башмак» — мог вызвать целый «бессодержательный» стих: «И в самом деле это так».

Другие примеры игры на сцеплениях стихов у Жуковского — «В Комитет» (1819) и пр. Здесь рифма приобретала комическую окраску, каноническую для шуточных посланий.

В 1821 году Вяземский вольно перевел сатиру Буало (III, стр. 226 — 229).

Ум говорит одно, а вздорщица свое.
Хочу ль сказать, к кому был Феб из русских ласков,
Державин рвется в стих, а попадет Херасков[103].

Он же использовал более удачно «сюжет рифмы» в стихотворении «Из Москвы» (1821, III, стр. 253 — 254):

Благодарю вас за письмо,—
Ума любезного трюмо,—
О вы, которая издавна
Екатерина Николавна,
По-русски просто говоря,
А на грамматику смотря,
Так Николаевна — но что же:
Ведь русский стих, избави боже!
Какой пострел, какая шаль,
Ведь русский стих не граф Лаваль...

---

* Для рифмы.

...Кому кормилец Аполлон,
Тремя помноженный Антон,
Да на закуску Прокопович.
Здесь рифма мне Василий Львович...

...Но ради бога самого,
Скажите, Пушкин дьявол, что ли?
А здесь под рифму мне Горголи...

Здесь любопытна не самая игра рифмами, а *развертывание лирического сюжета*, как бы симулирующее сцепление стиха со стихом.

Пушкин использовал привычные рифменные ассоциации для разрушения их: дав привычную *рифму*, он в то же время выделил ее из текста и лишил мотивировки, что в композиционном плане означало перерыв, смену материала — и обнажало форму:

Читатель ждет уж рифмы *розы* —
На, вот возьми ее скорей!

В этом отношении все трое, конечно, продолжали только игру, освященную карамзинистами, в свою очередь продолжавшими традиции французского «комического» и «легкого» стиха XVIII века (буриме).

Между тем не только во Франции, где эта игра привычными рифменными ассоциациями была, быть может, вызвана специфическими условиями александрийского стиха, но и у нас выделение этой «подсказывающей роли» рифмы имело реальную почву.

К самому концу XVIII века в лагере *архаистов* начинается осторожное отношение к рифме: с одной стороны, С. Шихматов-Ширинский выдвигает требование трудной рифмы, почему отвергает рифмы глагольные, с другой — С. Бобров начинает борьбу против рифмы. Последний в предисловии к «Херсониде», написанной белыми стихами, писал: «Бесспорно, что наш язык столько же иногда щедр в доставлении рифмы, как и италианский, после которого и признают его вторым между европейскими языками, наипаче по приятности. Но есть ли кто из стихотворцев, хотя несколько любомудрствующих, чувствует ту великую тяжесть, что ради рифмы, особливо при растяжности слов, всегда должно понизить или ослабить лучшую мысль и сильнейшую картину, и вместо оживления, так сказать, умертвить оную, тот верно со мною согласится, что рифма, часто служа будто некоторым отводом прекраснейших чувствований и изящнейших мыслей, почти всегда убивает душу сочинения»[104].

Подражание Вяземского Буало также, по-видимому, имело под собою реальную теоретическую почву. Позднее он писал: «Пушкину не нравились эти мои стихи. Позднее он однако и сам со мною согласился».

Здесь он, по-видимому, имеет в виду следующую мысль Пушкина («Путешествие из Москвы в Петербург»): «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за *чувства* выглядывает непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь*, *трудный* и *чудный*, *верный* и *лицемерный*, и проч.?»

Отметим, что Пушкин, в противоположность Буало, указывает на сцепление слов и с *далекими* основными признаками. Дело здесь касается привычных связей, и чем дальше основные признаки связанных слов в таких привычных группировках, тем более подчеркивает это момент привычности. Известна роль этих привычных рифм в языке, где они содействуют не только образованию, но и закреплению словесных групп: «Рифма часто вызывает в различных языках разные, иногда диаметрально противоположные суждения,— в одном языке она советует то, от чего в другом предостерегает. Так, в Дании все старое — тем самым хорошо — «gammelt og godt»*,— языковая гармония не допускала связи «nyt og godt»**; иначе во Франции: «tout beau, tout nouveau»***. Примеры такого рода, приводимые Nyrop'ом: Фаре (Faret), скромный член Академии, попал в пьяницы в стихах только потому, что рифмовал с cabaret; Tiberius — Biberius; Ehestand — Wehestand и т.д.[105].

Привычность понижает прогрессивную *силу* рифмы: если слово «пламень» *неминуемо* тянет за собою «камень», то самая эта неминуемость значительно понижает динамический момент в рифме (на этом отчасти основано, должно быть, запрещение рифм с близкими формальными элементами)[106]. С этой точки зрения введение и канонизация пятистопного белого ямба в 20-х годах, введение неточной рифмы etc. являются и моментами разрушения установившегося, автоматизованного хода стиха.

Прогрессивная сила рифмы страдает не только от привычности связей, но и от *необычности или редкости 1-го члена*; 1-й член рифмы выдвинут *по положению*; будучи выдвинут по своему *характеру* (если это только не осознано как прием), он получает *самостоятельное значение*, задерживает на себе и тем самым теряет многое из своего *прогрессивного* действия. Здесь слабая ритмическая сторона многих богатых рифм.

Таким образом, рифма с избытком прогрессивного действия 1-го члена может повлиять и известным образом в семантическом отношении, совмещая в 1-м члене основной признак его с окраской

---

* Старое и хорошее.

** Новое и хорошее.

*** Все красиво, все ново.

2-го члена («неминуемого»); это совмещение может ослабить семантическую силу 1-го члена; можно сравнить это с тем фактом, что в рифмующих и аллитерирующих парных словах в языке *первое слово почти всегда теряет свой основной признак*: Hülle und Fülle, Knall und Fall[107].

Таким образом, при прочных рифменных связях семантически деформируется главным образом 1-й член, в котором выступают колеблющиеся признаки по связи со 2-м; тогда как 2-й член оказывается семантически мало задетым (а соответственно и менее интенсивно выступающим). Между тем при рифме с полной силой прогрессивного действия это прогрессивное действие прежде всего выделяет 2-й рифмующий член, что тем сильнее действует на сопоставление обоих членов (регрессивный момент). Сопоставление же это тем сильнее деформирует группу, чем больше при этом различие обоих рифмующих членов, их основных признаков, их вещественных и формальных частей.

Так, если с одним словом рифмуют два, семантический эффект сопоставления чуждых слов еще обогащается тем фактом, что и количество этих слов неодинаково в обоих случаях. Здесь открывается область *каламбурной рифмы*, одним из главных условий которой является точность.

Гарольдом — со льдом.

Ср. «минаевскую рифму»:

Область рифм моя *стихия*,
И легко пишу *стихи я*,
Без раздумья, *без отсрочки*,
Я к строке бегу *от строчки*,
Даже к финским *скалам бурым*
Обращаюсь с *каламбуром*.

Ср. составные рифмы Маяковского, несомненно комического происхождения.

Любопытный pendant* к составным рифмам представляют рифмы «разорванные», где одно слово (или очень тесная группа) разделено на две рифмы.

Ср. рифмы Дружинина[108].

Я в бурной юности моей
Любил девицу Веру,
Но более любил я Дрей-
Мадеру,
Любил я Аннушек и Лиз,
Шатался в магазины,
Но более любил я из
Долины.

---

* Соответствие, пара.

Есть у меня приятель Клейн;
Он любит корчить графа,
А выпить разве даст вам Вейн-
де-Графа.
В жару восторга моего
Читал я также Стерна,
Но больше выпивал я Го-
Сотерна.
Карман мой стал как решето,
Лишился я профиту,
Но с горя выпивал Шато-
Лафиту.
Раз чуть меня не дернул чорт
Проехаться по Рейну,
Но выпить предпочел я Порт-
Вейну.
Но разъезжая по Руси
От Нарвы до Алтая,
Всех чаще испивал я *си-
волдая*.

В последней строфе происходит как бы разрыв слова на две части, каждая их которых заново осмысляется: си = si (эффект, подготовленный иностранными Дрей-, Вейн-, Порт-, Шато-, волдая = Валдая.

В рифме *Гарольдом* = *со льдом*, несомненно, важный момент в осознании слова *Гарольдом* как раздвоившегося:

Гаро — льдом, со льдом,

причем комический эффект получается в результате семасиологизации (неполной, конечно) части слова. То же в других примерах:

... порой упрям
... порою прям.
(*«Евгений Онегин»*)

Пример из Гейне: Theetisch — aes-thetisch, причем слово aestetich опять-таки как бы делится: aes-thetisch, что при семасиологизации второй части дает комический эффект.

У Маяковского прием утончен и усилен акцентною деформациею рифмующих слов: рифмы деформируют ударения; здесь обнажается их роль в выделении *словесных групп*, с одной стороны, и в сопоставлении *разнородных речевых элементов* — с другой:

Глазами взвила ввысь стрелу.
Улыбку убери твою.
А сердце рвется к выстрелу.
А горло бредит бритвою.

Здесь в первом стихе прогрессивно выдвинута *группа* «ввысь стрелу», почти сжатая в одно целое; вместе с тем эта группа своим акцентным

характером деформирует слово «выстрелу», рассекая его в интонационном отношении на части, подобные частям 1-го члена рифмы: *ввысь стрелу — вы-стрелу*, подчеркивая в нем 2-ю часть слова, в данном случае вещественную часть.

Точно так же выделена и сжата во 2-м стихе группа «убери твою», и точно так же она деформирует в акцентном отношении слово «бритвою», рассекая его на подобные 1-му члену части: бри-твою — и, таким образом, неминуемо выделяет в данном случае формальную часть.

Это подчеркивание частей слова нарушает в слове соотношение вещественного и формального элементов (а вместе осложняет основной признак колеблющимися признаками); оно делает, как однажды выразился сам Маяковский, слова «фантастическими»(то есть именно и содействует выступлению в них колеблющихся признаков).

У Дружинина комический эффект достигается резким выделением частиц и служебных слов, их возведением в ранг равноправных слов — и сопоставлением с ними через рифму слов, важных в синтактико-семантическом отношении.

Ср. у Пушкина:

Боитесь вы графини — овой?
Сказала им Элиза К.
Да, возразил NN суровый,
Боимся мы графини — овой,
Как вы боитесь паука,—

где комический эффект достигается не только тем, что знакам — *овой*, К. и т.д., перенесенным из обихода прозаического романа, придана *значимость слов*, но где комический эффект достигается *сопоставлением* их со словами, в которых вследствие этого подчеркивается *окончание*,— причем часть слова может оказаться более выдвинутой.

Я указываю на резкие случаи с соблюдением наибольшего числа условий. Но в неполном, неразвернутом виде те же следствия возможны и в случаях более бледных.

Перед нами — *сопоставление слов* (групп), причем в результате один из рифмующих членов (при привычности рифменных связей 1-й, в других случаях 2-й) может оказаться деформированным: слово или группа выделяется; при этом большую семантическую значимость может получить некоторая часть слова, в слове может произойти перераспределение вещественной и формальной частей (при каламбурной рифме).

О том, какую силу в стихе имеет момент *сопоставления*, даваемый рифмой, писал уже Авг. Шлегель — в очерке об александрийском стихе, ставя в связь *игру антитез* в нем с парностью

рифм, указывая, что *антитезы* были вызваны и поддержаны во французской поэзии *самым строем александрийского стиха*[109].

Важность момента сопоставления, приравнения заставляет смотреть на рифму как на своеобразное ритмическое сравнение с частичным изменением основного признака рифмующего члена или с выступлением в нем признаков колеблющихся. Важность ее как семантического рычага большой силы — вне сомнений.

10

Итак, конструктивная роль ритма сказывается не столько в затемнении семантического момента, сколько в резкой деформаации его. Это в значительной мере решает вопрос о теории образа (Потебня). Внутреннее противоречие в основе этой теории, полагающей одно из вторичных явлений поэзии конструктивным фактором ее, обнажено в полемике Виктора Шкловского. Не входя в этой работе в обсуждение вопроса по существу, сделаю только несколько замечаний.

Уже в цитате из Квинтилиана, приводимой Потебней, дается указание на различие функций образа: «Transfertur ergo nomen aut verbum ex eo loco, in quo proprium est, in eum, in quo aut proprium deest, aut translatum proprio melius est. Id facimus, aut quia necesse est, aut quia significantius est, aut quia decentius»*[110].

Характерно, что Потебня подчеркивает курсивом не «translatum proprio melius est» (что было бы естественно), а «proprium deest»; а из трех функций образа подчеркивает функцию «necesse est». Таким образом, и здесь мы сталкиваемся в основе с предпосылкою о коммуникативной природе поэзии и с игнорированием конструкции, строя.

Однако если образ и не является конструктивным фактором поэзии, то возникает вопрос о его функциональной связи с ней.

А. Розенштейн пытается объяснить образ с точки зрения его эмоциональной роли. Поэт избирает «там, где относительно одного представления имеется несколько слов для восполнения его — всегда то, которое имеет наибольшее эмоциональное значение для нас. Так, вынуждаемый стилем (Diction), говорит он *конь* вместо *лошадь* (Ross für Pferd), *дубрава* вместо *лес* (Hain für Wald), *челн* вместо *лодка* (Nachen für Kahn), *золото* вместо *деньги* (Gold für Geld), *юноша* вместо *молодой человек* (Jüngling für junger Mensch), *старец* вместо *старик* (Greis für alter Mann) и т.д., между тем как, употребив эти выражения в обыкновенном разговоре, мы вызовем как раз обратное действие. Нельзя не признать относительно многих из этих так

---

* «Итак, имя или глагол переносится с того места, в котором оно собственное, в то, где или собственное отсутствует, или перенесенное лучше собственного. Мы это делаем либо в силу необходимости, либо ради выразительности, либо потому, что так красивее».

называемых избранных (благородных) слов, что они получают большое эмоциональное значение как раз потому, что им *не свойственна определенность представления, присущая обычным словам»*[111].

Здесь заслуживает внимания утверждение о *«неопределенности значения»* в образе, о том, что образ есть отрыв от предметности (что позже развито Т. Мейером в его книге «Stilgesetz der Poesie»). Здесь, в этом пункте, может быть, и кроется связь образа со стихом, но лежит она не в плоскости эмоций (эмоция связана с предметностью в такой же мере, как и с «неопределенностью»).

Слово поэзии, являясь членом сразу двух рядов,— сукцессивно. «Развертывание материала» (термин В. Шкловского) в поэзии поэтому также идет *сукцессивным путем*, и здесь образ — своим отрывом от предметности и возникновением колеблющихся признаков за счет основного признака, этим моментом семантического *усложнения*,— является специфической формой развертывания стихового материала. (Здесь я соглашаюсь с Р. Якобсоном в его определении поэтического образа как средства ввода новых слов и с В. М. Жирмунским в определении слова в стихе как темы[112].)

Вот почему — не одно и то же образ стиховой и образ прозаический. В прозе, где развитие сюжета идет по другим путям, функция образа тоже иная. Ср. Пушкин: «(Проза) требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое...»

На сукцессивности стиховой речи и на динамизации ее основана разница прозаических и поэтических жанров. Я уже упоминал о том, что ощущаемое в прозаическом ряду как фрагмент не будет фрагментарным в поэзии. Но ясна и вообще пропасть между прозаическими и поэтическими жанрами (попытки их сблизить только углубляют разницу). *Законы развития сюжета в стихе иные, чем в прозе.*

Это основано, между прочим, и на разнице *стихового времени и времени прозаического.* В прозе (благодаря симультанности речи) время ощутимо; это, конечно, не реальные временные соотношения между событиями, а условные; тем не менее замедленный рассказ Гоголя о том, как цирюльник Иван Яковлевич ест хлеб с луком, вызывает комический эффект, так как ему уделено слишком много времени (литературного).

В стихе время совсем неощутимо.

Сюжетная мелочь и крупные сюжетные единицы приравнены друг к другу общей стиховой конструкцией.

Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу[9*].

Таково значение конструктивного фактора.

Итак, динамическая форма развертывается в сложном взаимодействии конструктивного фактора с подчиненными. Конструктивный

фактор деформирует подчиненные. Вот почему бесполезно обращаться к исследованию абстракции «слова», бытующего в сознании поэта и связывающегося ассоциативно с другими словами; даже эти ассоциативные связи отправляются не от «слова», а направляются *общей динамикой строя.*

Напомню еще раз Гёте: «От различных поэтических форм таинственно зависят огромные впечатления. Если б содержание моих *Римских Элегий* переложить тоном и размером Байроновского *Дон-Жуана,* то оно показалось бы соблазнительным»[113].

[*1924*]

ПРИМЕЧАНИЯ И ДОПОЛНЕНИЯ

С.24 [1] Говоря так, я, разумеется, не возражаю против «связи литературы с жизнью». Я сомневаюсь только в правильности постановки вопроса. Можно ли говорить «жизнь и искусство», когда искусство есть тоже «жизнь»? Нужно ли искать еще особой утилитарности «искусства», если мы не ищем утилитарности «жизни»? Другое дело — своеобразие, внутренняя закономерность искусства по сравнению с бытом, наукой etc. Сколько недоразумений случалось с историками культуры оттого, что «вещь искусства» они принимали за «вещь быта»! Сколько было восстановлено исторических «фактов», которые на поверку оказывались традиционными *литературными* фактами и в которые предание только подставило исторические имена! Там, где быт входит в литературу, он становится сам литературой и как литературный факт должен расцениваться. Любопытно проследить значение художественного быта в эпохи литературных переломов и революций, когда линия литературы, всеми признанная, господствующая, расползается, исчерпывается, а другое направление еще не нащупано. В такие периоды художественный быт сам становится временно литературой, занимает ее место. Когда падала высокая линия Ломоносова, в эпоху Карамзина литературным фактом стали мелочи домашнего *литературного* обихода — дружеская переписка, мимолетная шутка. Но ведь не вся суть явления здесь именно была та, что факт быта был возведен в степень литературного факта! В эпоху господства высоких жанров та же домашняя переписка была только фактом быта, не имевшим прямого отношения к литературе.

С.25 [2] Разговоры Гёте, собранные Эккерманом. Спб., издание А. С. Суворина, 1905. Ч. I. С. 338 — 341.

[3] Ср. «Нос» Гоголя, вся сущность которого в игре *эквивалентами героя*: нос майора Ковалева то и дело подменяется «Носом», бродящим по Невскому проспекту, и т.д. «Нос» собирается удрать в Ригу; но, садясь в дилижанс, пойман квартальным; затем его (!) возвращают в тряпочке владельцу. В этом гротеске замечательна ни на минуту не прерываемая эквивалентность героя, равенство носа «Носу». Гротескной здесь является только игра на этом двойном плане; самый же принцип единства не нарушен, на чем и основан эффект, так что ссылка на гротескность произведения не лишает примера типичности. Да гётевские примеры и не относятся к области гротеска.

С.26 [4] Часто даже самый знак, самое имя бывает наиболее конкретным в герое. Ср. ономатопоэтические фамилии у Гоголя; конкретность, вызываемая необычайною артикуляционною выразительностью имени, очень сильна; но специфичность этой конкретности обнаруживается тотчас же при попытке перевести ее на другую специфическую конкретность; иллюстрации к Гоголю или рельефы на памятнике Гоголя убивают гоголевскую конкретность. Это значит, что они не могут быть конкретны сами по себе.

С.27 [5] На примере истории русской октавы можно проследить, как в разные эпохи одно и то же литературное явление выполняет разные функции; в 20-х годах октаву проповедует архаист Катенин, для которого она важна как строфа, нужная для больших эпических жанров. В 30-х годах на октаву возлагают уже не жанровые, а чисто стилистические задания.

С.28 [6] Московский наблюдатель. М., 1835. Ч. III. С. 6.

[7] Письма И. И. Дмитриева к кн. П. А. Вяземскому //Старина и Новизна. Спб., 1898. Кн. II. С. 182.

[8] *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Спб., 1890. Кн. III. С. 304 — 306.

С.29 [9] В. Шкловский по праву поэтому употребляет понятие мотивированности, где имеется первоначальный ввод в сюжет того или иного мотива, согласованного с остальными.

[10] *Карамзин.* Полн. собр. соч. Спб., изд. Смирдина, 1848. Т. III. С. 528.

С.30 [11] Ср. С. Марин о Карамзине:
«Пусть *список послужной* поэмой называет».
(Чтение в «Беседе любителей Русского Слова». Спб., 1811, Кн. III. С. 121).

Точное слово карамзинистов было послужным списком для его времени, ощущалось точностью; самая сглаженность слова была формальным элементом, пускай и отрицательным. Еще характернее отзыв о И. И. Дмитриеве одного из видных карамзинистов, П. Макарова: «Чтобы оценить сего любезного Стихотворца по достоинству, надобно чувствовать преодоленные трудности, видеть, как он старался укрывать их под колоритом легкости: надобно угадывать места, которые под другим пером вышли бы хуже...» (Сочинения и переводы Петра Макарова. М., 1817. Т. I. Ч. II. С. 74). Только при исчезновении этих условий, при автоматизации искусства эта сглаженность могла оказаться чем-то само собой разумеющимся и могла возникнуть мысль в этой отрицательной характеристике поэтического слова видеть его положительную характеристику.

[12] См.: *Тынянов Ю. Н.* Стиховая форма Некрасова //Летопись Дома Литераторов. 1921. № 4.

С.31 [13] Как важно последнее требование, показывает хотя бы классическое исследование Граммона «Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie», стремящееся выяснить выразительную функцию стиха: отправляясь исключительно от мотивированного материала, оно привело к выводам, спорным по самому существу.

Выводы эти касаются главным образом иллюстративной роли ритма и гармонии: ритм и гармония только тогда являются выразительными средствами, когда они подчеркивают смысл стихотворного текста, то есть когда они мотивированы. Но ясно, что здесь момент выразительности ритма сполна совпадает с моментом выразительности текста, так что наблюдению не поддается. Таким образом, исследуется, в сущности, не вопрос об экспрессивности ритма, а о том, насколько он оправдывается семантически (и даже, пожалуй, насколько определенная семантика требует определенного ритма, ср. разбор оды Гюго «Napoleon I»). Приняв за *типичный* случай мотивированный, Граммон считает его *нормой*; поэтому все случаи немотивированного ритма он объявляет неправильными, ошибочными. Поэтому он считает, например, ошибкой весь vers libre нового времени, так как здесь изменения ритмических групп не совпадают с семантическими изменениями. Естественно при такой постановке вопроса, что стиховой ритм заранее наделяется функциями, присущими ему в общеречевой деятельности (эмоциональность и коммуникативность).

С.32 [14] См.: *Эйхенбаум Б. М.* О звуках в стихе //Сквозь литературу. Л., 1924; *Бернштейн С. И.* Голос Блока (печатается).

С.33 [15] *Вундт В.* Основы физиологической психологии. Т. III. Гл. XVI. С. 187.

[16] *Потебня А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 103.

[17] Untersuchungen zur Psychol und Aesthetik des Rhythmus. Philos. Stud. Lpzg., B. X, 94.

[18] Op. cit. С. 408. У нас в России обе тенденции распределились почти без остатка между чтением поэтов и чтением актеров (см.: *Эйхенбаум Б. М.* О чтении стихов).

С.35 [19] *Saran Fr.* Deutsche Verslehre. München, 07, VIII.

С.36 [20] Этот отрезок характерен, потому что он представляет аналогию начал VII и VIII строф:

Ты ждал, ты звал...
О чем жалеть... —

которые вместе с особой системой распределения фраз несколько подготовляют к началу этой строфы.

С.37 [21] *Потебня А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 15.

Вот почему пропуск в прозе гораздо менее значащ. В стихе пропуск (= «любой текст») имеет метрическую характеристику, что количественно гораздо точнее его окрашивает, сообщает ему динамическую определенность и в этом смысле действует в гораздо более определенном направлении, чем в прозе. С этой точки зрения интересен эпатирующий опыт немецкого футуриста Kulk'а, выпустившего в 1920 г. книгу стихов, ограничившихся графическим стиховым расположением знаков препинания и дававших систему интонаций с определенной «стиховой» окраской.

Такие же опыты были, кажется, и у В. Хлебникова. Впрочем, следует отметить, что и в прозе графика может быть утоньшена, чтобы создать иллюзию количественных синтактических связей. Ср. у Гейне:

... Der Satan, wenn er meine Seele
verderben will, flüstert mir ins
Ohr ein Lied von dieser ungewein —
ten Träne, ein fatales Lied mit
einer noch fataleren Melodie,— ach,
nur in der Hölle hört man
diese Melodie!— . . . .
. . . .
. . . . (Изд. 1843 г.)

[22] Ср. *Rousseau J. B.* L'ode aux princes Chrétiens sur l'armement des Turcs и др. Ср. также оду Нелединского-Мелецкого «На время» (из Томаса):

Пространство смеряно Урании рукою;
Но, время, ты душой объемлешься одною.
Незримый, быстрый ток веков и дней и лет,
Доколь еще не пал я в земную утробу,
Влеком тобой ко гробу,
Дерзну, остановясь, воззреть на твой полет.

[23] См. описание собрания Л. Н. Майкова в сб.: Пушкин и его современники. Спб., 1906. Вып. IV. № 14. С. 5. Напрасно, кстати, П. О. Морозов вводит в текст своего издания (*Пушкин.* Собр. соч. Пг., 1915. С. 345) ни на чем не основанное примечание: «Эта строфа осталась *недописанною*».

С.38 [24] «Восполнение» якобы пропущенных строк незаконно даже в том случае, если бы стихи были пушкинские, замененные им самим точками. Такое восполнение рождается из

отношения к художественному произведению как к замочной скважине, за которой нечто таится.

С.39 [25] Другие примеры эквивалентов: ремарки в стиховой драме, входящие в текст; ремарки в драмах многих символистов, не имеющие значения сценических указаний, а введенные как эквиваленты действия (ср. «Жизнь Человека» Л. Андреева).

С.40 [26] В видах удобства я рассматриваю здесь *крайний* и *последовательный* акустический подход и останавливаюсь на типичной для такого подхода ранней работе Fr. Saran'a «Ueber Hartmann von Aue» (Beitr. zur Gesch. d. deutsch. Sprache und Lit., B., XXIII, 1898). Позднее, в «Deutsche Verslehre» (München, 07) крайности акустического подхода значительно затушеваны и не столь ярки.

Расширение понятия ритма вводится у нас работами Б. В. Томашевского (Проблема стихотворного ритма //Литературная Мысль. 1923. II).

[27] Ср. «Deutsche Verslehre», S. 97: «Verschiedenheiten der Artikulation».

[28] Ранняя работа. С. 44. Характерно, что в позднейшем определении ритма у Зарана выброшено слово: акустического. «Deutsche Verslehre». S. 132.

С.41 [29] Здесь замечательна мысль (проводимая также и Сиверсом в его Rhythmisch-melodische Studien) о противодействии друг другу факторов ритма; если вспомнить, что в объем понятия ритма у Зарана входит и «текст», то здесь утверждается стих как динамическое воздействие множества факторов. Интересно, как в случаях метрической монотонии Пушкин прибегает к богатой рифме и «инструментовке» как моменту отвлекающему (ср. «Сказку о царе Салтане»). Характерно также, что в эпохи искания новых ритмических средств, эпохи ритмического разброда в поэзии возникало давно уже осознание соотносительности многих элементов стиха. Так, Семен Бобров проповедовал замену рифм общей евфонией стиха: «Если читать подлинник самого Попия, то можно чувствовать у него доброгласие и стойкость более в искусном и правильном подборе гласных или согласных букв при самом течении речи, а не в одних рифмах, так как еще не служащих общим согласием музыкальных тонов» (*Бобров С.* Херсонида. Спб., 1804.С. 7). С этой же стороны любопытно, как рифма срастается с остальными факторами ритма, врастает в его систему. Так, Кюхельбекер в 1820 г. различал три рода *размеров*, причем «второй — заимствованный Ломоносовым у Немцев, основан на ударении слов или на стопах, и *на том созвучии в конце стихов*, которое мы привыкли называть рифмою; третье — *сей же размер*, но без рифм, подражание количественному размеру Древних» (Невский Зритель. 1820. Ч. I. Кн. 2. С. 112; «Взгляд на текущую словесность»).

С.42 [30] *Жирмунский В.* Композиция лирических стихотворений. Пб., Опояз, 1921. С. 90.

[31] *Wundt.* Völkerpsych. III B, S. 346.

С.43 [32] Галатея. М., 1830. № 17. С. 20 — 31.

С.44 [33] *Бернштейн С.* О методологическом значении фонетического изучения рифм //Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1923. С. 329 — 354.

[34] Ср.: Державин. Рассуждение об оде. Т. VII. Изд. Грота.

[35] *Бернштейн С.* Op. cit. С. 350. Какую роль при этом играет графика, говорит Рад. Кашутић (Граматика руского језика. 1. Пг., 1919. С. 342): «Графика облика̂, као: по́ле, мо́ре, на́ше, золото́е и т.д., и облака̂, као: во́лѣ, просто́рѣ, ча́шѣ, поко́ѣ.. била је одвећ примамљива и песници су сеһоме користили слажући прве облике с другима, и ако фонетски, према књиж. изговору, ово нису парови». См. также у Бернштейна, с. 350.

С.45 [36] Насколько важен синтаксический фактор для рифмы, узнаем, сопоставив слабо ощущаемую рифму (3 — 4) — 10 первой строфы приведенного стихотворения с рифмой во второй:

1. Как над беспокойным градом,
2. Над дворцами, над домами,
3. Шумным уличным движеньем,
4. С тускло рдяным освещеньем
5. И безумными толпами,—
6. Как над этим дольным чадом
7. В черном выспреннем пределе,
8. Звезды чистые горели,
9. Отвечая смертным взглядам
10. Непорочными лучами.

Рифма (2 — 5) — 10 второй строфы гораздо ощутительнее, чем рифма (3 — 4) — 10 первой; нет сомнений, что здесь действует сразу несколько факторов: 1) наличие внутренней рифмы в первом рифмующем члене — «над дворцами, над домами»; 2) большая близость (2 — 5) — 10 второй строфы, нежели (3 — 4) — 10 первой; 3) большая прогрессивная сила во второй строфе первого члена (2), рифмующего только через 2 стиха со вторым (5), между тем как в первой строфе рифма разрешается в следующем же стихе (7 — 4); 4) отсутствие рифменной инерции ав... ав...

Все же мы вряд ли ошибемся, если отнесем большую прогрессивную силу рифмы не всецело к этим факторам, а в равной (и, быть может, даже большей) степени к различию в синтаксическом строении строфы, дающем в первом случае ровную интонацию повествовательного характера (паратаксис повествовательных предложений, распределенных по метрическим рядам); во втором — напряженную интонацию одного сложного предложения, причем 2-й рифмующий член находится как раз на грани интонационного изменения, в самом напряженном интонационном пункте.

[37] В известной мере, конечно, и общий звуковой фон может подготовлять к особой роли тех или иных звуков, но эта прогрессивная роль крайне слаба. Здесь — в неравенстве прогрессивного и регрессивного моментов и в преобладающей роли регрессивного — полное различие ритмических функций «инструментовки» и рифм, которые грозили объединиться в одно понятие «евфонии». Этот же факт делает *«инструментовку» фактором ритма, второстепенным по сравнению* с метром.

Таким образом, эквивалентность сказывается здесь в широте объединяющего признака с точки зрения фонетической: общих признаков фонетической близости (причем здесь еще больше, чем в рифме, важную роль играет графика).

[38] Указанные факты эквивалентов, противоречащие акустическому подходу к стиху и ритму, не противоречат подходу моторно-энергетическому. Объективный признак ритма — динамизация речевого материала, дана ли она в виде системы, или в виде установки на систему. Попытки свести основу ритма к временному моменту терпят неудачу. Еще Лотце высказал «Paradoxie», что время не играет никакой роли в стихотворном ритме (Lotze. Gesch. d. Aesth. §. 300). Экспериментальные исследования приводят к полному отрицанию изохронности*. Там, где, следуя временной системности, видят паузу (понятие «паузника»), новейшие исследователи видят большее количество затраченной энергии**. Rousselot по поводу невозможности установить изохронность писал: «Что касается меня, то я полагаю в гласных главный элемент ритма, воспринимаемый слухом, но думаю, однако, что для поэта это не является единственной базой. Не следует ли искать источник ритма в органическом

---

* Ср. исследования Landry, у нас — работы С. И. Бернштейна.

** Ср.: *Томашевский В. Б.* Проблема стихотворного ритма //Литературная Мысль. 1923. II.

чувстве поэта? Он артикулирует (articule) свои стихи и говорит их своему слуху, который судит ритм, но не создает его. И если бы поэт был немым, каждый звук был бы для него представлен экспираторным усилием, соответствующим движению органов, его производящих... Я заключаю отсюда, что ритм основан не на акустическом времени, а на времени артикуляционном» (Principes de phonetique experimentale par l'abbe J. — P. Rousselot. II. P. 307).

Если нельзя сомневаться в правильности постановки проблемы, то можно сомневаться в правильности ее разрешения. «Артикуляционное время» — паллиатив, который не разрушит значения факта отсутствия изохронности, но еще более усложнит вопрос. «Субъективное время» спасает, конечно, положение, но при ближайшем анализе оказывается сложным производным, в основе которого лежит энергетический момент — момент «затраченной работы». Иначе стихи в vers libre'е или, еще лучше, в басне не ощущались бы все в одинаковой мере *полноправными*. Совершенно ясно, что стих, состоящий из одного слова, и стих, состоящий из многих длинных слов, даже считаясь с «субъективностью» времени, должны быть *неравноправными*. Между тем вся суть этих стихов в том, что все они *равноправны* как стихи, несмотря на свое громадное временное отличие, ибо на каждый мы затрачиваем (или должны затрачивать) известный равный эквивалент работы.

Не акустическое понятие времени, а моторно-энергетическое понятие затраченной работы должно быть поставлено во главу угла при обсуждении вопроса о ритме.

Обычная речевая группировка уступает в ритмованной речи место группировке необычной. Необоснованным представляется мнение Вундта о том, что ритм стиховой является как бы подчеркиванием, сгущением ритма разговорной речи. Ритм разговорной речи является одним из факторов, не динамизирующих (resp. усложняющих речь), а несущих на себе ее коммуникативную функцию. О подчеркивании, о сгущении ритма разговорной речи в определенном направлении можно говорить, может быть, только при анализе ритма художественной прозы. Ритм предложения является в стихе одним из факторов динамической системы ритма — системы взимодействий; здесь в особенности он сталкивается с метрическими членениями; стиховой ритм является как бы *результантой между многими факторами*, один из которых — ритм речевой. (Встречающееся совпадение обоих моментов — частный случай, не противоречащий общему порядку.) Поэтому стиховое слово есть всегда объект *сразу нескольких произносительных категорий*, что необычайно усложняет и деформирует произнесение. Всякое совпадение при этом может осознаваться как легкость произнесения; несовпадение — как трудность произнесения (см. Б. В. Томашевский. Op. cit.).

Осложненность этого рода характерна не только для произносящего, но и для слушающего (ср. употребление у Зарана термина Stärkeabstufugen по отношению к явлениям акустическим).

Моторно-энергетическая характеристика ритма совпадает с *иерархией ритмических элементов*. Главным компонентом ритма является метр; могут отсутствовать факторы «инструментовки», рифмы и т.д., но раз дан знак ритма, то этим дан знак и метра как необходимого условия ритма. Быть может, это отчасти связано и с тем, что метр деформирует предложение в акцентном отношении, перераспределяет до известной степени силу их и этим больше, чем какой-либо другой компонент, усложняет и выдвигает моторно-энергетическую сторону речи (особенно это, по-видимому, относится к русской акцентной системе). Этому соответствуют свидетельства поэтов о затрудненности метрической стиховой речи. Жуковский, собираясь писать «повести для юношества», заботился о том, чтобы «рассказ, несмотря на *затруднение метра*, лился как простая, непринужденная речь» (*Плетнев*. Т. III. С. 123 — 124), для чего Жуковский всячески ослаблял ощутимость метра.

При этом определенные метрические системы имеют, по-видимому, резко индивидуальную моторно-энергетическую характеристику.

Быть может, здесь, в различных окрасках различных метров с этой стороны, и следует искать ответа на то явление, что некоторые метрические системы оказываются связанными с определенной мелодией,— то, что Б. М. Эйхенбаум называет фактом «отраженной мелодики» (См: *Эйхенбаум Б.* Мелодика стиха. Пг., Опояз. 1927. С. 95 — 96). По-видимому, в моторно-энергетических характеристиках определенных метров следует искать связь с определенной мелодией. Приведу любопытное свидетельство одного поэта начала XIX века: «Некоторые писатели утверждают, что в подобных пастушеских спорах (дело идет об амебейной форме идиллий. — *Ю. Т.*) не токмо число стихов в куплетах, но и самый *размер оных* должны быть совершенно одинаковы у обоих певцов. Сохранив здесь первое, я позволил себе отступить от второго: ибо уверен, что если *размер песни может служить* (при

чтении) некоторою *заменою голоса* или *напева*, то сие различие оного представляет возможность дать *пению того и другого лица различные звуки*» (Идиллии Вл. Панаева. Спб., 1820. С. 96).

«Инструментовка» как фактор ритма также согласуется с моторно-энергетической характеристикой стиха (см.: *Эйхенбаум Б. М.* Анна Ахматова. Пг., 1923; *Б. В. Томашевский*. Op. cit.).

Звуки речи — сложное единство, и уже потому приравнение их к музыкальным — это ошибка, которая была в последнее время поддержана литературной теорией символистов. Самый термин «инструментовка» поэтому обречен на гибель. Понятие «инструментовки» не ново; оно восходит к XVIII в. При этом теория XVIII в. связана главным образом с понятием «звукоподражания» (Ломоносов, Державин, Шишков), но не «благозвучия» (Батюшков).

Любопытно при этом, что уже в конце XVIII в. акустическая теория звукоподражания осложняется осознанием важности *артикуляционно-произносительного* момента, приближаясь к теории «звуковой метафоры»; ср. С. Бобров: «Читая в праотце велеречия и Парнасского стройногласия, Омире, а особливо там, где он в подлиннике изображает морскую бурю, раздирание парусов, треск корабельных членов, и самое кораблекрушение, или во время битвы стремление сулицы, либо стрелы, пущенной из рук богатыря; также читая в знаменитом Князе златословия и сладкопения, Вергилии, полустишие: — Vorat aequore vortex; или в Горации сии плясовые стопы: — ter pede terra, и тотчас чувствую чистое и свободное стремление гласной буквы, или короткой стопы перед гласной же, либо одной согласной, или долгой стопы, и вопреки тому, а с сим самым стремлением и тайную гармонию, которая, конечно, происходит от благоразумного подбора буквенных звуков, чему единственно учит наипаче знание механизма языка. Словом — *чрез самое произношение действительно ощущаю*, каким образом шумит буря, крутится водоворот и поглощается корабль; или как стрела, пущенная из сильных рук, жужжит в воздухе, и проч.» (*Бобров С.* Херсонида. Спб., 1901. С. 9).

Любопытно замечание Романа Якобсона о том, что в русской поэзии значащи только согласные повторы (Новейшая русская поэзия. Прага, 1921. С. 48). Если это так, то это явление находится, конечно, в связи с тем, что в «повторах» выдвигается артикуляционный момент; акустическая природа гласных в общем богаче акустической природы согласных, и только артикуляционная характеристика согласных в общем богаче таковой же у гласных*.

Факты эквивалентов, указанные нами как противоречащие акустическому подходу, поддаются объяснению при утверждении моторно-энергетической природы стиха. Эквиваленты становятся возможными в качестве известной произносительной потенции. Пропуски текста, указывающие метр, здесь в особенности характерны. Возможность эквивалента, возможность сделать пропуск равноправным стихом основана и на том, что мы уделяем этому пропуску (все равно, фактически или только потенциально) известный элемент движения (вне речевого материала), без которого последующие стихи не могут быть представлены как стихи, не непосредственно следующие за последней строкой текста, а отделенные от нее эквивалентными строками (не паузой!)**.

---

* Со своей стороны полагаю, что такая постановка вопроса, правильная в общих чертах, нуждается в детализации: бесконечная артикуляционная разница между эксплозивными и сонантами, с одной стороны, такими гласными, как *у* и *а*, — с другой, дает повод поставить вопрос не о гласных и согласных, а об артикуляционно сложных и артикуляционно бедных звуках. Во всяком случае, совпадение повторов как системы ритмических факторов с общею моторно-энергетическою основою ритма не вызывает сомнений.

** Моторно-энергетическая природа ритма объяснила бы и важное значение стиховой графики. Помимо обозначения единства ряда и группы графика имеет и свое значение. Революция футуристов в области стихового слова (resp. ритма) сопровождалась и революцией в области графики (об этом была статья Н. Бурлюка). Ср. такие явления, как графика Малларме и т.д. Дело в том, что при нарушении обычной графики возникают звуковые и моторные образы, посредствующие между графемою и значением (они стерты при привычном письме). Ср.: *Paul H.* Prinzipien. S. 381, 382.

Понятие моторно-энергетической основы ритма может и не совпадать с данными эмпирических психологических исследований. Количественное преобладание типа акустического, зрительного или моторного ни в малой степени не решает вопроса. Типы восприятий различны, и все они имеют одинаковое право на существование; но если бы даже было доказано, например, преобладание зрительного типа, то это нисколько не отменило бы положений Лессинга или Т. Мейера, которые можно охарактеризовать как именно конструктивное ограничение зрительного типа по отношению к поэзии. Те или иные типы ограничены здесь в своих возможностях; ход восприятия и игра ассоциаций связаны конструкцией и направлены в определенную сторону.

С.46 [39] Любопытно отметить чутье писателей XVIII в. к звуковому составу прозы. Ср. запись Храповицкого от 1786 г. о Екатерине: «Говорено о кадансированной прозе в последних пьесах, и спрашивано у меня, отчего сие происходит?» (Дневн. А. В. Храповницкого /Ред. Н. Барсукова. Спб., 1874. С. 20); о кадансированной прозе пишет и Державин. Т. VII. С. 573.

[40] Москвитянин. 1812. Ч. II. № 3.

[41] Там же.

[42] Ср.: Дневник братьев Гонкур /Изд. журнала «Северный вестник». Спб., 1889. С. 19; слова Флобера: «Понимаете ли вы такую нелепость: трудиться, чтобы не встречалось неприятного созвучия гласных в строке или повторения слова на странице? Для кого?» Вместе с тем какую роль играет «ритмичность» (не ритм) для прозаиков, можно судить по следующему. «Представьте,— восклицает Готье,— на днях Флобер сказал:"Конечно, мне осталось написать еще десяток страниц, но окончания фраз у меня уже готовы". Итак, ему уже слышится музыкальное окончание не написаннах еще фраз! У него уже готовы окончания! Смешно, не правда ли? Я думаю, что фраза главным образом должна иметь внешний ритм. Например, фраза, очень широкая в начале, не должна заканчиваться слишком кратко, слишком вдруг, если только в этом не заключается особенного эффекта. Нужно, однако, сказать, что флоберовский ритм часто существует лишь для него одного и не чувствуется читателем. Книги сделаны не для того, чтобы читать вслух, а он орет их сам себе. Встречаются в его фразах такие громкие эффекты, которые ему кажутся гармоничными, но надо горланить, как он, чтобы получить этот эффект» (С. 29). Здесь Готье (в передаче Гонкура) отлично подчеркивает незакономерность постановки вопроса, при которой центр тяжести переносится на авторский подход, и в нем, в авторском подходе к произведению («художественной воле» автора), ищут опорных пунктов для исследования: «Книги (т.е. романы) сделаны не для того, чтобы читать вслух», пускай себе даже Флобер и «орет их».

[43] *Grammont. Op.* cit. P. 475.

С.47 [44] *Légras J. H.* Heine poéte. Pp. 165 — 166.

[45] *Тредьяковский В.* Соч. Спб., изд. Смирдина, 1849. Т. 1. С. 123 — 125.

С.51 [46] *Paul Jean.* Vorschule d. Aesth. Изд. Hempel, II. S. 336.

[47] «О высоком», творение Дионисия Лонгина /Пер. Ив. Мартынова. Спб., 1826. С. 290.

С.53 [48] *Мейман. Op.* cit. C. 397.

[49] *Schlegel A.* Berl. Vorlesungen, III. S. 208 — 209. Heilbronn, 84.

С.54 [50] *Мейман.* Op. cit. C. 272.

С.55 [51] Этот дуализм отражает и русский язык: «значение», с одной стороны, «смысл» — с другой. «Употребить слова в каком-либо значении» — дело идет об узуальном значении; «употребить в каком-либо смысле» — об окказиональном.

[52] Таким образом, понятие основного признака в семантике аналогично понятию фонемы в фонетике.

С.56 [53] Остафьевский архив князей Вяземских. Спб., 1899. Т. I. С. 213.

[54] Ib. С. 219.

С.57 [55] Поэтому «закон двучленности» Развадовского («Zweigliedrigkeit»), основанный на том факте, что в слове является значащей не только «вещественная», но и формальная сторона его, ни в каком случае не отменяет общих очертаний схемы основных и второстепенных признаков; он только углубляет вопрос, ставя как основной, так и второстепенные признаки в зависимость от тех или иных изменений как вещественной, так и формальной части слов.

С.59 [56] Конечно, и вследствие изменения речевого *строя*, окрашивающего все, что в него попадает. Но я здесь намеренно изолирую вопрос о строе, сосредоточивая внимание на лексической окраске.

[57] Ср. такие же группы: «железная дорога», «белая ночь»и т.д.

[58] Вероятно, на «ресторанное» словоупотребление повлияло и крепостное «человек», сначала также употреблявшееся только со стертым основным признаком (100 человек в смысле 100 крепостных), потом сюда присоединились второстепенные признаки, совершенно вытеснившие основной: человек — крепостной, слуга («его человек»). Таким образом, перед нами изменение значения, вызванное конкретным социальным фактом.

С.60 [59] Irradiation, термин М. Бреаля, см.: Essai de sémantique. Р. 43 — 47.

С.62 [60] *Paul H.* Über die Aufgaben d. wissenschaftl. Lexikologie, § 58. Sitzber. Der philos-phil. Klasse d. Bayr. Ak. d. Wiss., 94.

[61] *Paul H.* Prinzipien d. Sprachgeschichte. S. 252.

[62] *Wölflin. B.* Aufg. des Thes. linguae latinae. Sitzber., 94. S. 99.

С.63 [63] *Майков Л.* Пушкин. Спб., 1899. С. 301.

[64] С этой точки зрения любопытна детская сценка Шишкова, написанная на небывалом диалекте.

[65] Ср. в особенности стиль массовых интеллигентских писем с середины XIX в: «Послание твое получил» («приял»), «Сей муж» и т.д.

С.64 [66] *Майков Л.* Op. cit. С. 311.

С.66 [67] «Определение-прилагательное, заключенное в середину предложения и стоящее *перед* своим определяемым, никогда не обособляется; единственное слово, с которым оно в таких случаях грамматически и логически связано, есть его собственное определяемое... а оно стоит *после* него, и, следовательно, возможность соотносительного предшествующего ударения исключена» (*Пешковский А.* М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1914. С. 283).

С.67 [68] У Полонского, цитируемого мною, это было сознательным художественным приемом, вполне понятым и критиками того времени. Так, Страхов пишет: «Кто не чувствует особого оригинального оборота, особого лада стихов в роде следующих:

Уже над ельником, из-за вершин колючих
Сияло золото вечерних облаков,
Когда я рвал веслом густую сеть пловучих

тому, конечно, этого растолковать нельзя. Это не по его части» (*Страхов Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. Спб., 1888. С. 160).

С.69 [69] Намеренно цитирую отрывок из Маяковского, где почти нет действия *рифм*.

С.70 [70] «Как есть колеса шестерни, которые мы привыкли видеть прилаженными друг к другу, так что уже и не представляем их в раздельном виде,— так и в языке есть слова, которые употребление соединило так тесно, что они более не существуют для нашего сознания в изолированном виде» (Bréal M. Essai de sémantique. 1904. P. 172).

[71] Ср.: *Rosenstein A.* Die psych. Bedingungen des Bedeutungswechsels der Wörter, Lpzg., 84. S. 26.

С.71 [72] Бреаль пишет об этом: «Не прямое соприкосновение, не конкретное соседство является причиною изменения значения. Заражение происходит через общий смысл фразы» (Op. cit. С. 207). Вундт расширяет термин, вводя в его объем такие примеры, как universitas (= ранее universitas scholarum, universitas litterarum); bonne (= ранее bonne domestique). (Völkerps., II. S. 507), и, таким образом, одной из причин «contagion» считает и «voisinage materiel».

С.73 [73] *Лонгин.* Op. cit. С. 167 — 173.

С.74 [74] Сочинения и переписка П. А. Плетнева. 1855. Т. 1. С. 24 — 25.

С.75 [75] Ряд исторических ошибок А. С. Шишкова не уменьшает, а усугубляет интерес многих его языковых наблюдений. К осмеянному противниками (Макаров, Дашков и др.) Шишкову до сих пор не пробовали отнестись именно как семасиологу, давшему и в теории «кругов» и в «корнесловии» ценные языковые свидетельства.

С.76 [76] *Шишков А.* С. Собрание сочинений и переводов. Спб., 1828. С. 127 — 129.

С.77 [77] Русская Старина. 1884. Т. XI. С. 198.

[78] Сочинения И. В. Киреевского. М., 1861. С. I. С. 15. Письмо к А. И. Кошелеву.

[79] Разговоры Гёте, собранные Эккерманом. Спб., 1905. Ч. I. С. 285 — 286.

С.78 [80] *Rosenstein A.* Op. cit. S. 70.

С.79 [81] *Вундт В.* Основы физиологической психологии. III. С. 16.

С.80 [82] *Полевой Н.* Очерки русской литературы.

[83] *Смирнова А. О.* Дневн. Ч. II. С. 328.

С.81 [84] Оксиморон — сочетание определения с определяемым по основному признаку, причем у обоих основные признаки противоположны: «бессмертная смерть», «бессонный сон». В каждом таком оксимороне — игра на двойной семантике: связь происходит здесь двойная: 1) по противоположному основному признаку определяемого (бессонный *сон*), 2) по основному признаку определяемого и основному признаку эпитета (*бессонный* сон). Как только связь эта становится привычной, первый момент —осознание противоположности основных признаков —отступает на задний план, и связь происходит только между основным признаком определяемого и основным признаком эпитета. Это побледнение можно констатировать, попробовав заменить определяемое другим, так, чтобы групповое значение не очень изменилось. Так, можно, не очень погреша против этого значения, переменить «сон наяву» — на «волшебный сон» и т.п. Привычное употребление такого оксиморона может, наконец, превратить его в группу, *с одним значением для обоих членов* (это соответствует

возникновению одного общего основного признака за счет признаков отдельных членов); такое превращение легко констатировать; стоит попробовать заменить группу одним словом. На пути к такому побледнению — оксиморон «сон наяву», употребленный в стихе как группа. Но в объединении этой группы с предшествующим эпитетом «в электрическом», в связи с тем, что в фразе — «в электрическом сне наяву» — согласованы только «электрическом» и «сне», а также с тем, что «сне» — первый член группы,— происходит перераспределение группы, составляющей оксиморон: получается

В электрическом сне | наяву...

[85] Любопытно раннее осознание этой роли случайных слов, не связанных по основному признаку. Кн. Вяземский писал в 1835 году И. И. Дмитриеву: «Я совершенно согласен с вами в отношениях к переводу Шевырева: в языке и стихах его часто выступают неровности, отзывающиеся Мерзляковым, который, по словам Жуковского, *побирался у соседей*, когда настоящее слово, слово собственное, не ложилось под перо, или не могло уломаться в стих» (Русский Архив. М., 1868. С. 642).

С.84 [86] Слова (и их субституты), имеющие «пространственное» значение, подчеркиваю курсивом; приобретающие его — жирным шрифтом.

С.85 [87] *Потебня.* Из записок по русской грамматике. Харьков, 1899. Т. III. С. 35 — 36.

С.86 [88] Uhlands Werke, hrsg. von L. Fränkel. B. I. S. 177.

С.87 [89] О сложных эпитетах у Ломоносова см.: *Будилович А.* Ломоносов как писатель. Спб., 1871. О сложных эпитетах у Жуковского см.: *Веселовский А.* В. А. Жуковский. 1912. С. 453 — 454. Насколько противоположны были здесь тенденции архаистов и карамзинистов, любопытно проследить из сопоставления отзыва Карамзина с отзывом архаистов. Карамзин пишет: «Авторы или переводчики наших духовных книг образовали язык их совершенно по греческому; наставили везде предлогов, растянули, *соединили многие слова*, и сею химическою операцию изменили первобытную чистоту древнего славянского» (*Карамзин.* О русской грамматике француза Модрю. Изд. Смирдина. III. С. 604). Зато Шишков выписывает мнение Вольтера о том, что «le plus beau de tous les langages doit être celui qui a... le plus de mots composés» («Самым красивым языком должно считать тот, в котором... более всего сложных слов».— Т. II. С. 439). В «Сыне Отечества» за 1821 г. (№ 39. С. 273 — 274) Воейков перечисляет сложные эпитеты Раича, упрекая его в подражании Державину. Список их уже напоминает Тютчева.

В «Галатее» 1830 года (№ 18. С. 89 — 90) см. сочувственный отзыв об этом стилистическом средстве архаистов. Особенно сильно применял его С. Бобров.

[90] О звуковом принципе отбора composita и сложных эпитетов см. у Л. П. Якубинского, в особенности в его статье в сборнике «Поэтика». О специальном семантическом значении я говорю ниже.

[91] Ср. мою статью: Вопросы о Тютчеве //Книга и революция. М.; Пг., 1923. № 3.

[92] Ср. то, что говорит о «компактности инверсий» Л. В. Щерба: Опыты лингвистического толкования стихотворений //Русская речь /Под ред. Л. Щербы. Пг., 1923. С. 45 — 47.

С.89 [93] *Ломоносов.* Собр. соч. Спб., изд. Сухомлинова, 1895. Т. III. С. 47.

[94] Уже в качестве «библеизма» слово разносилось по двум рядам: «Тещи пены» (Марк. 9, 18) — в значении «течь пеной», испускать пену — spumare; «ток»: «и абие ста ток крове ея» (Лук. 8, 44).

[95] Стерся он вследствие обобщения метафоры, ориентировавшейся в данном случае на «библеизм»: не только «полки текут» или собирательное — «воинство течет», но и «Петр

течет» — что, вследствие отсутствия соотносительности основных признаков, гораздо скорее исключает момент *столкновения* их. Несмотря на то, что метафоричность, столкновение основных признаков, здесь уже исчезла, но остался момент невязки; таким образом, «Петр течет» будет «общее», «менее конкретно», нежели «Петр идет». Побледнение метафоры не делает ее равноправным, гомогенным словом, а словом с более бледным основным признаком: собственный основной признак потерян; основной признак, столкнувшийся с ним, не совсем сместил его, занял его место не до конца.

С.92 [96] Литературная газета. Спб., 1830. Т. I. С. 137.

С.95 [97] См.: *Лурье С.* Observatiunculae Aristoph //Журнал Министерства народного просвещения. 1917. Дек.

С.96 [98] Любопытно, что уже в XVIII веке теория звукоподражания кое-где заменилась теорией выразительности артикуляционной (ср.: *Бобров С.* Предисловие к «Херсониде». Спб., 1804).

С.97 [99] Ср.: *Балухатый С. Д.* Некоторые ритмико-синтаксические категории русской речи //Известия Самарского государственного университета. 1922. Вып. 3. С. 5 — 7.

[100] См.: *Paul H.* Prinzipien, § 181; Wundt. Vps. 1. С. 623 — 624.

С.99 [101] Семасиологизация слогов влияет иногда и на лексический отбор. Так, пурист А. И. Тургенев исправил Вяземскому «посвятившись» на: «посвятив себя», «для того, что *вши* не должно впускать в слова». Вяземский писал по этому поводу: «Что за брезгливость смешная! Ты похож на того curé, который в каком-то романе Pigault — Lebrun исключал из слов похабные слоги и говорил:"Je suis tent" (pour très *content*) и так далее. У французов слово pouvoir, хотя и тут есть вошь, не поражено проклятием» (Остафьевский архив князей Вяземских. Спб., 1899. II. С. 261, 264).

[102] *Nyrop.* Das Leben der Wörter. S. 192.

С.101 [103] Характерно, что, желая говорить о прогрессивных ассоциациях в рифме, Вяземский этими стихами показывает регрессивные в ней ассоциации: несомненно 2-й рифмующий член «Херасков» вызывает 1-й — «ласков», а не наоборот.

С.102 [104] *Бобров С.* Таврида. Николаев, 1798; второе издание под заглавием «Херсонида». (Спб., 1804.С. 6).

С.103 [105] *Nyrop.* Op. cit. S. 125.

[106] Таковы «безглагольные» рифмы Шихматова. Не следует, однако, забывать, что каждое такое запрещение ограничивает характер и количество слов, которые могут рифмовать, и, в свою очередь, ведет к привычным ассоциациям, что может за собою повлечь и обратное — нарушение запрета:

…На мелочах мы рифму заморили…
Уж и так мы голы:
Отныне в рифмы буду брать глаголы.
(*Пушкин.* «Домик в Коломне»)

С.104 [107] Ср.: *Hey O.* Semasiologische Studien, также: Nyrop. S. 186.

[108] *Дружинин.* Собр. соч. Спб., 1867. Т. 8. С. 38 — 39.

С.107 [109] *Schlegel A.* Berl. Vorlesugen. S. 168.

[110] *Quintilianus.* VIII, 6, 4. У Потебни — «Из записок по теории словесности» (С. 203).

С.108 [111] *Rosenstein A.* Op. cit. S. 18.

[112] Ср. мнение А. Франса: «Что такое образ? Это сравнение. А сравнивать можно все со всем: луну с сыром и разбитое сердце с треснувшим горшком. Поэтому образы доставляют почти бесконечное количество слов и рифм» (Беседы Анат. Франса. Собр. П. Гзеллем. 1923. С. 119).

С.109 [113] Разговоры Гёте, собранные Эккерманом. Спб., 1905, Ч. I. С. 91.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ

Виктору Шкловскому

Что такое литература?

Что такое жанр?

Каждый уважающий себя учебник теории словесности обязательно начинает с этих определений. Теория словесности упорно состязается с математикой в чрезвычайно плотных и уверенных статических определениях, забывая, что математика строится на определениях, а в теории литературы определения не только не основа, но все время видоизменяемое эволюционирующим литературным фактом следствие. А определения делаются все труднее. В речи бытуют термины «словесность», «литература», «поэзия», и возникает потребность прикрепить их и тоже обратить на потребу так уважающей определения науке.

Получается три этажа: нижний — словесность, верхний — поэзия, средний — литература; разобрать, чем они все друг от друга отличаются, довольно трудно.

И хорошо еще, если по старинке пишут, что словесность — это решительно все написанное, а поэзия — это мышление образами. Хорошо, потому что ясно, что поэзия это не есть мышление, с одной стороны, и что мышление образами, с другой стороны, не есть поэзия.

Собственно говоря, можно бы и не утруждать себя точным определением всех бытующих терминов, возведением их в ранг научных определений. Тем более что с самими определениями дело обстоит неблагополучно. Попробуем, например, дать определение понятия *поэма*, т.е. понятия жанра. Все попытки единого статического определения не удаются. Стоит только взглянуть на русскую литературу, чтобы в этом убедиться. Вся революционная суть пушкинской «поэмы» «Руслан и Людмила» была в том, что это была «не-поэма» (то же и с «Кавказским пленником»); претендентом на место героической «поэмы» оказывалась легкая «сказка» XVIII века, однако за эту свою легкость не извиняющаяся; критика почувствовала, что это какой-то выпад из системы. На самом деле это было *смещение* системы. То же было по отношению к отдельным элементам поэмы: «герой» — «характер» в «Кавказском пленнике» был намерен-

но создан Пушкиным «для критиков», сюжет был — «tour de force»*. *И опять критика воспринимала это как выпад из системы, как ошибку, и опять это было смещением системы.* Пушкин изменял значение героя, а его воспринимали на фоне высокого героя и говорили о «снижении». «О «Цыганах» одна дама заметила, что во всей поэме один только честный человек, и то медведь. Покойный Рылеев негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазеющей публики. Вяземский повторил то же замечание. (Рылеев просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее.) Всего бы лучше сделать из него чиновника 8 класса или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы: ma tanto meglio».

Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение. Жанр неузнаваем, и все же в нем сохранилось нечто достаточное для того, чтобы и эта«не-поэма» была поэмой. И это достаточное — не в «основных», не в «крупных» отличительных чертах жанра, а во второстепенных, в тех, которые как бы сами собою подразумеваются и как будто жанра вовсе не характеризуют. Отличительной чертой, которая нужна для сохранения жанра, будет в данном случае *величина.*

Понятие «величины» есть вначале понятие энергетическое: мы склонны называть «большою формою» ту, на конструирование которой затрачиваем больше энергии. «Большая форма», поэма может быть дана на малом количестве стихов (ср. «Кавказский пленник» Пушкина). Пространственно «большая форма» бывает результатом энергетической. Но и она в некоторые исторические периоды определяет законы конструкции. Роман отличен от новеллы тем, что он — *большая форма.* «Поэма» от просто *«стихотворения»* — тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка.

Раз сохранен этот принцип конструкции, сохраняется в данном случае ощущение жанра; но при сохранении этого принципа конструкция может смещаться с безграничной широтой; высокая поэма может подмениться легкой сказкой, высокий герой (у Пушкина пародическое «сенатор», «литератор») — прозаическим героем, фабула отодвинута и т.д.

Но тогда становится ясным, что давать *статическое* определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр *смещается*; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции — и совершается эта эволюция как раз за счет «основных»

---

* Диковина (*фр.*)

черт жанра: эпоса как повествования, лирики как эмоционального искусства и т.д. Достаточным и необходимым условием для единства жанра от эпохи к эпохе являются черты «второстепенные», подобно величине конструкции.

Но и самый *жанр* — не постоянная, не неподвижная система; интересно, как колеблется понятие жанра в таких случаях, когда перед нами отрывок, фрагмент. Отрывок поэмы может ощущаться как отрывок *поэмы,* стало быть, как поэма; но он может ощущаться и как *отрывок,* т.е. фрагмент может быть осознан как жанр. Это ощущение жанра не зависит от произвола воспринимающего, а от преобладания или вообще наличия того или иного жанра: в XVIII веке отрывок будет *фрагментом,* во время Пушкина — *поэмой.* Интересно, что в зависимости от определения жанра находятся функции всех стилистических средств и приемов: в поэме они будут иными, нежели в отрывке.

Жанр как система может, таким образом, колебаться. Он возникает (из выпадов и зачатков и других системах) и спадает, обращаясь в рудименты других систем. Жанровая функция того или другого приема не есть нечто неподвижное.

Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т.е. ощущения смены — хотя бы частичной — традиционного жанра «новым», заступающим его место). Все дело здесь в том, что новое явление сменяет старое, занимает его место и, не являясь «развитием» старого, является в то же время его заместителем. Когда этого «замещения» нет, жанр как таковой исчезает, распадается.

То же и по отношению к «литературе». Все твердые статические определения ее сметаются фактом эволюции.

Определения литературы, оперирующие с ее «основными» чертами, наталкиваются на живой *литературный* факт. Тогда как твердое *определение литературы* делается все труднее, любой современник укажет вам пальцем, что такое *литературный* факт. Он скажет, что то-то к литературе не относится, является фактом быта или личной жизни поэта, а то-то, напротив, является именно литературным фактом. Стареющий современник, переживший одну-две, а то и больше литературные революции, заметит, что в его время такое-то явление не было литературным фактом, а теперь стало, и наоборот. Журналы, альманахи существовали и до нашего времени, но только в наше время они сознаются своеобразным «литературным произведением», «литературным фактом». Заумь была всегда — была в языке детей, сектантов и т.д., но только в наше время она стала литературным фактом и т.д. И наоборот, то, что сегодня литературный факт, то назавтра становится простым фактом быта, исчезает из литературы. Шарады, логогрифы — для нас детская

игра, а в эпоху Карамзина, с ее выдвиганием словесных мелочей и игры приемов, она была литературным жанром. И текучими здесь оказываются не только *границы* литературы, ее «периферия», ее пограничные области — нет, дело идет о самом «центре»: не то что в центре литературы движется и эволюционирует одна исконная, преемственная струя, а только по бокам наплывают новые явления,— нет, эти самые новые явления занимают именно самый центр, а центр съезжает в периферию.

В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вплывает в центр новое явление (это и есть явление «канонизации младших жанров», о котором говорит Виктор Шкловский). Так стал бульварным авантюрный роман, так становится сейчас бульварною психологическая повесть.

То же и со сменою литературных течений: в 30 — 40-х годах «пушкинский стих» (т.е. не стих Пушкина, а его ходовые элементы) идет к эпигонам, на страницах литературных журналов доходит до необычайной скудости, вульгаризируется (бар. Розен, В. Щастный, А. А. Крылов и др.), становится в буквальном смысле слова бульварным стихом эпохи, а в центр попадают явления иных исторических традиций и пластов.

Строя «твердое» «онтологическое» определение литературы как «сущности», историки литературы должны были и явления исторической смены рассматривать как явления мирной преемственности, мирного и планомерного развертывания этой «сущности». Получалась стройная картина: Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова.

Недвусмысленные отзывы Пушкина о своих мнимых предках (Державин — «чудак, который не знал русской грамоты», Ломоносов — «имел вредное влияние на словесность») ускользали. Ускользало то, что Державин наследовал Ломоносову, только *сместив его оду*; что Пушкин наследовал большой форме XVIII века, *сделав большой формой мелочь карамзинистов*; что все они и могли-то наследовать своим предшественникам только потому, что *смещали* их стиль, смещали их жанры. Ускользало то, что каждое новое явление *сменяло* старое и что каждое такое явление смены необычайно сложно по составу; что *говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой — борьба и смена.* От них ускользали, далее, целиком такие явления, которые обладают исключительной динамичностью, значение которых в эволюции литературы громадно, но которые ведутся не на обычном, не на привычном литературном материале и потому не оставляют по себе достаточно внушительных статических «следов», конструкция которых выделяется настолько среди явлений предшествующей литературы, что в «учебник» не умещается. (Такова, например, заумь, такова *огромная* область

эпистолярной литературы XIX века; все эти явления были на необычном материале; они имеют огромное значение в литературной эволюции, но выпадают из статического определения литературного факта.) И здесь обнаруживается неправильность статического подхода.

Нельзя судить пулю по цвету, вкусу, запаху. Она судима с точки зрения ее динамики. Неосторожно говорить по поводу какого-либо литературного произведения о его эстетических качествах вообще. (Кстати, «эстетические достоинства вообще», «красота вообще» все чаще повторяются с самых неожиданных сторон.)

Обособляя литературное произведение, исследователь вовсе не ставит его вне исторических проекций, он только подходит к нему с дурным, несовершенным историческим аппаратом современника чужой эпохи.

Литературная эпоха, литературная современность вовсе не есть неподвижная система, в противоположность подвижному, эволюционирующему историческому ряду.

В современности идет та же историческая борьба разных пластов и образований, что и в разновременном историческом ряду. Мы, как и всякие современники, проводим знак равенства между «новым» и «хорошим». И бывают эпохи, когда все поэты «хорошо» пишут, тогда гениальным будет «плохой» поэт. «Невозможная», неприемлемая форма Некрасова, его «дурные» стихи были хороши потому, что сдвигали автоматизованный стих, были новы. Вне этого эволюционного момента произведение выпадает из литературы, а приемы хотя и могут изучаться, но мы рискуем изучать их вне их функций, ибо *вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении*, а оно-то и выпадает из поля зрения при «статическом» рассмотрении.

(Это не значит, что произведения не могут «жить в веках». Автоматизованные вещи могут быть использованы. Каждая эпоха выдвигает те или иные прошлые явления, ей родственные, и забывает другие. Но это, конечно, вторичные явления, новая работа на готовом материале. Пушкин исторический отличается от Пушкина символистов, но Пушкин символистов несравним с эволюционным значением Пушкина в русской литературе; эпоха всегда подбирает нужные ей материалы, но использование этих материалов характеризует только ее самое.)

Обособляя литературное произведение или автора, мы не пробьемся и к авторской индивидуальности. Авторская индивидуальность не есть статическая система, литературная личность динамична как литературная эпоха, с которой и в которой она движется. Она — не нечто подобное замкнутому пространству, в котором налицо то-то, она скорее ломаная линия, которую изламывает и направляет литературная эпоха.

(Кстати, в большом ходу сейчас подмена вопроса о «литературной индивидуальности» вопросом об «индивидуальности литератора». Вопрос об эволюции и смене литературных явлений подменяется

вопросом о психологическом генезисе каждого явления, и вместо литературы предлагается изучать «личность творца». Ясно, что генезис каждого явления — вопрос особый, а эволюционное значение его, его место в эволюционном ряду — опять-таки особый. Говорить о личной психологии творца и в ней видеть своеобразие явления и его эволюционное литературное значение — это то же, что при выяснении происхождения и значения русской революции говорить о том, что она произошла вследствие личных особенностей вождей боровшихся сторон.)

Приведу, кстати, любопытное свидетельство о том, что с «психологией творчества» нужно обращаться крайне осторожно, даже в вопросах о «теме» или «тематизме», которые охотно связывают с авторской психологией. Вяземский пишет А. Тургеневу, который усмотрел в его стихах личные переживания:

«Будь я влюблен, как ты думаешь, верь я бессмертию души, быть может, не сказал бы тебе на радость:

> Душа, не умирая,
> Вне жизни будет жить бессмертием любви.

Например, я часто замечал, что тут, где сердце мое злится,— язык мой всегда осечется; на постороннего — откуда ни возьмется, так и выпалит. Дидерот говорит: «Зачем искать автора в его лицах? Что общего между Расином и Аталиею, Мольером и Тартюфом?» Что он сказал о драматическом писателе, можно сказать и о всяком. Главная примета не в выборе предметов, а в приеме: как, с какой стороны смотришь на вещь, чего в ней не видишь и чего в ней не доищешься, другим неприметного. О характере певца судить не можно по словам, которые он поет <...> Неужели Батюшков на деле то, что в стихах. Сладострастие совсем не в нем»*.

Статическое обособление вовсе не открывает пути к литературной личности автора и только неправомерно подсовывает вместо понятия литературной эволюции и литературного генезиса понятие психологического генезиса.

Перед нами результат такого статического обособления — в изучении Пушкина. Пушкин выдвинут за эпоху и за эволюционную линию, изучается вне ее (обычно вся литературная эпоха изучается под его знаком). И многие историки литературы продолжают поэтому (и только поэтому) утверждать, что последний этап лирики Пушкина — высший пункт ее развития, не замечая именно спада лирической продукции у Пушкина в этот период и наметившегося выхода его в смежные с художественной литературой ряды: журнал, историю.

Подменить эволюционную точку зрения статической и осуждены многие значительные и ценные явления литературы. Тот бесплодный литературный критик, который теперь осмеивает явления раннего футуризма, одерживает дешевую победу: оценивать динамический факт с точки зрения статической — то же, что оценивать качества

---

* Остафьевский архив. Спб., 1899. Т. 1. С. 382: Письмо от 1819 г.

ядра вне вопроса о полете. «Ядро» может быть очень хорошим на вид и не лететь, т.е. не быть ядром, и может быть «неуклюжим» и «безобразным», но лететь хорошо, т.е. быть ядром.

И в эволюции мы единственно и сумеем анализировать «определение» литературы. При этом обнаруживается, что свойства *литературы*, кажущиеся *основными*, первичными, бесконечно меняются и литературы как таковой не характеризуют. Таковы понятия «эстетического» в смысле «прекрасного».

Устойчивым оказывается то, что кажется само собою разумеющимся,— литература есть речевая конструкция, ощущаемая именно как конструкция, т.е. литература есть *динамическая речевая конструкция*.

Требование непрерывной динамики и вызывает эволюцию, ибо каждая динамическая система автоматизуется обязательно, и диалектически обрисовывается противоположный конструктивный принцип*.

Своеобразие литературного произведения — в приложении конструктивного фактора к материалу, в «оформлении» (т.е. по существу — деформации) материала. Каждое произведение — это эксцентрик, где конструктивный фактор не растворяется в материале, не «соответствует» ему, а эксцентрически с ним связан, на нем выступает.

При этом, само собою, «материал» вовсе не противоположен «форме», он тоже «формален», ибо внеконструктивного материала не существует. Попытки выхода за конструкцию приводят к результатам, подобным результатам потебнианской теории: в точке X (идея), к которой стремится образ, могут сойтись, очевидно, многие образы, и это смешивает в одно самые различные, специфические конструкции. Материал — подчиненный элемент формы за счёт выдвинутых конструктивных.

Таким стержневым, конструктивным фактором будет в стихе *ритм*, в широком смысле материалом — *семантические группы*; в прозе им будет — *семантическая группировка* (сюжет), материалом — ритмические, в широком смысле, элементы слова.

Каждый принцип конструкции устанавливает те или иные конкретные связи внутри этих конструктивных рядов, то или иное отношение конструктивного фактора к подчиненным. (При этом в

---

* О функциях литературного ряда см. в статье «О литературной эволюции» в этой же книге. Определение литературы как динамической речевой конструкции не выдвигает само по себе требования обнажения приема. Бывают эпохи, когда обнаженный прием, так же как и всякий другой, автоматизуется, тогда он естественно вызывает требование диалектически ему противоположного сглаженного приема. Этот сглаженный прием будет в таких обстоятельствах динамичнее, чем обнаженный, ибо он сменит ставшее обычным соотношение конструктивного принципа с материалом, а стало быть, его подчеркнет. «Отрицательный признак» сглаженной формы может быть силен при автоматизации «положительного признака» обнаженной.

принцип конструкции может входить и известная *установка* на то или иное назначение или употребление конструкции; простейший пример: в конструктивный принцип ораторской речи или даже ораторской лирики входит установка на *произнесенное* слово и т.д.)

Таким образом, тогда как «конструктивный фактор» и «материал» — понятия постоянные для определенных конструкций, «конструктивный принцип» — понятие все время меняющееся, сложное, эволюционирующее. Вся суть «новой формы» в новом принципе конструкции, в новом использовании отношения конструктивного фактора и факторов подчиненных — материала.

Взаимодействие конструктивного фактора и материала должно все время разнообразиться, колебаться, видоизменяться, чтобы быть динамичным.

К произведению другой эпохи, автоматизованному, легко подойти с собственным апперцептивным багажом и увидеть не оригинальный конструктивный принцип, а только омертвевшие безразличные связи, окрашенные нашими апперцептивными стеклами. Между тем *современник* всегда чует эти отношения, взаимодействия, в их динамике; он не отделяет «метр» от «словаря», но всегда знает новизну их отношения. А эта новизна — сознание эволюции.

Один из законов динамизма формы — это наиболее широкое колебание, наибольшая переменность в соотношении конструктивного принципа и материала.

Пушкин прибегает, например, в стихах с определенной строфой к *белым местам*. (Не «пропускам», ибо стихи пропускаются в данном случае по конструктивным причинам, а в некоторых случаях белые места сделаны совсем без текста — так, например, в «Евгении Онегине».)

То же и у Анненского, у Маяковского («Про это»).

Здесь не пауза, а именно стих вне речевого материала; семантика — любая, «какая-то»; в результате обнажен конструктивный фактор — метр и подчеркнута его роль.

Здесь конструкция дана на нулевом речевом материале. Так широки границы материала в словесном искусстве; допустимы самые глубокие разрывы и расселины — их спаивает конструктивный фактор. Перелеты через материал, нулевой материал только подчеркивают крепость конструктивного фактора.

И вот при анализе литературной эволюции мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к автоматизованному принципу конструкции диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение — конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизуется и вызывает противоположные принципы конструкции.

В эпоху разложения центральных, главенствующих течений вырисовывается диалектически новый конструктивный принцип. Большие формы, автоматизуясь, подчеркивают значение малых форм

(и наоборот), образ, дающий словесную арабеску, семантический излом, автоматизуясь, проясняет значение мотивированного вещью образа (и наоборот).

Но было бы странно думать, что новое течение, новая смена выходят сразу на свет, как Минерва из головы Юпитера.

Нет, этому важному факту эволюционной смены предшествует сложный процесс.

Прежде всего вырисовывается противоположный конструктивный принцип. Он вырисовывается на основе *«случайных» результатов* и *«случайных» выпадов, ошибок.* Так, например, при господстве малой формы (в лирике сонет, катрены и т.д.) таким «случайным» результатом будет любое объединение сонетов, катренов и пр. — *в сборник.*

Но когда малая форма автоматизуется, этот *случайный результат закрепляется* — сборник как таковой осознается как конструкция, т.е. возникает большая форма.

Так, Авг. Шлегель называл сонеты Петрарки фрагментарным лирическим романом; так, Гейне — поэт малой формы — в «Buch der Lieder» и других циклах «мелких стихотворений» одним из главных конструктивных моментов полагает момент *объединения* в сборнике, момент связи, и создает сборники — лирические романы, где каждое малое стихотворение играет роль главы.

И наоборот, одним из «случайных» результатов большой формы будет осознание недоконченности, отрывочности как приема, как метода конструкции, что прямо ведет к малой форме. Но эта «недоконченность», «отрывочность», ясное дело, будет восприниматься как ошибка, как выпад из системы, и только когда сама система автоматизуется, на ее фоне вырисуется эта ошибка как новый конструктивный принцип.

Собственно говоря, каждое уродство, каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип (таково, в частности, использование языковых небрежностей и «ошибок» как средства семантического сдвига у футуристов)*.

Развиваясь, конструктивный принцип ищет приложения. Нужны особые условия, в которых какой-либо конструктивный принцип мог быть приложен на деле, нужны легчайшие условия.

---

* Поэтому всякий «пуризм» есть пуризм специфический, пуризм, основанный на данной системе, а не «пуризм вообще». То же и о языковом пуризме. Длинные списки пушкинских «ошибок» и «неправильностей» приводятся в архаистической «Галатее» (1829 и 1830 гг.) целыми страницами. Современная русская проза «прюдствует» на две стороны: боятся простой фразы и избегают вполне мотивированной языком небрежности. Писемский, не боясь, писал: «Чувствуемый оттуда запах махорки и какими-то прокислыми щами делал почти невыносимой жизнь в этом месте» (*Писемский А. Ф.* Полн. собр. соч. Спб., 1910. Т. IV. С. 46 — 47).

Так, например, в наши дни дело обстоит с русским авантюрным романом. Принцип сюжетного романа всплыл по диалектическому противоречию к принципу бессюжетного рассказа и повести; но конструктивный принцип еще не нашел нужного приложения, он еще проводится на иностранном материале, а для того чтобы слиться с русским материалом, ему нужны какие-то особые условия; это соединение совершается вовсе не так просто; взаимодействие сюжета и стиля налаживается при условиях, в которых весь секрет. И если их нет, явление остается попыткой.

Чем «тоньше», чем необычнее явление, тем яснее вырисовывается новый конструктивный принцип.

Такие явления искусство находит в области *быта*. Быт кишит рудиментами разных интеллектуальных деятельностей. По составу быт — это рудиментарная наука, рудиментарное искусство и техника; он отличается от развитых науки, искусства и техники методом обращения с ними. «Художественный быт» поэтому, по функциональной роли в нем искусства, нечто отличное от искусства, но по форме явлений они соприкасаются. Разный метод обращения с одними и теми же явлениями способствует разному отбору этих явлений, а поэтому и самые формы художественного быта отличны от искусства. Но в тот момент, когда основной, центральный принцип конструкции в искусстве развивается, новый конструктивный принцип ищет «новых», свежих и «не своих» явлений. Такими не могут быть старые, обычные явления, связанные с разложившимся конструктивным принципом.

И новый конструктивный принцип падает на свежие, близкие ему явления быта.

Приведу пример.

В XVIII веке (первая половина) переписка была приблизительно тем, чем еще недавно была для нас,— исключительно явлением быта. Письма не вмешивались в литературу. Они многое заимствовали из литературного прозаического стиля, но были далеки от литературы, это были записки, расписки, прошения, дружеские уведомления и т.д.

Главенствующей в области литературы была поэзия; в ней, в свою очередь, главенствовали высокие жанры. Не было того выхода, той щели, через которую письмо могло стать литературным фактом. Но вот это течение исчерпывается; интерес к прозе и младшим жанрам вытесняет высокую оду.

Ода — главенствующий жанр — начинает спадать в область «шинельных стихов», т.е. стихов, подносимых «шинельными» просителями,— в быт. Конструктивный принцип нового течения нащупывается диалектически.

Главным принципом «грандиозари» XVIII века была ораторская, эмоционально ослепляющая функция поэтического слова. Образ

Ломоносова строился по принципу перенесения вещи на «неприличное», не подобающее ей место; принцип «сопряжения далековатых идей» узаконил соединение далеких по значению слов; образ получался как семантический «слом», а не как «картина» (при этом выдвигался на передний план принцип звукового сопряжения слов).

Эмоция («грандиозная») то нарастала, то упадала (предусматривались «отдыхи», «слабости», более бледные места).

В связи с этим — аллегоризм и антипсихологизм высокой литературы XVIII века.

Ораторская ода эволюционирует в державинскую, где грандиозность — в соединении слов «высоких» и «низких», оды — с комическими элементами сатирического стиха.

Разрушение грандиозной лирики происходит в карамзинскую эпоху. По противоположности ораторскому слову особое значение приобретает романс, песня. Образ — семантический слом, автоматизуясь, вызывает тягу к образу, ориентирующемуся на ближайшие ассоциации.

Выступает малая форма, малая эмоция, на смену аллегориям идет психологизм. Так конструктивные принципы диалектически отталкиваются от старых.

Но для их приложения нужны самые прозрачные, самые податливые явления, и они найдены — в быте.

Салоны, разговоры «милых женщин», альбомы культивируют малую форму «безделки»: «песни», катрены, рондо, акростихи, шарады, буриме и игры превращаются в важное литературное явление.

И наконец — *письмо.*

Здесь, в письмах, были найдены самые податливые, самые легкие и нужные явления, выдвигавшие новые принципы конструкции с необычайной силой: недоговоренность, фрагментарность, намеки, «домашняя» малая форма письма мотивировали ввод мелочей и стилистических приемов, противоположных «грандиозным» приемам XVIII века. Этот нужный материал стоял вне литературы, в быту. И из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы. Письма Карамзина к Петрову обгоняют его же опыты в старой ораторской канонической прозе и приводят к «Письмам русского путешественника», где путевое письмо стало *жанром.* Оно стало жанровым оправданием, жанровой скрепой новых приемов. Ср. предисловие Карамзина:

«Пестрота, неровность в слоге есть следствие различных предметов, которые действовали на душу <...> путешественника: он <...> описывал свои впечатления не на досуге, не в тишине кабинета, а где и как случалось, дорогою, на лоскутках, карандашом. Много неважного, мелочи — соглашаюсь <...> для чего же и путешест-

веннику не простить некоторых бездельных подробностей? Человек в дорожном платье, с посохом в руке, с котомкой за плечами не обязан говорить с осторожною разборчивостью какого-нибудь придворного, окруженного такими же придворными, или профессора, в шпанском парике, сидящего на больших ученых креслах».

Но рядом — продолжается и бытовое письмо; в центре литературы не только и не всецело жанры, указанные печатью, но и бытовое письмо, пересыпанное стиховыми вставками, с шуткой, рассказом, оно уже не «уведомление» не «расписка».

Письмо, бывшее документом, становится литературным фактом.

У младших карамзинистов — А. Тургенева, П. Вяземского идет непрестанная эволюция бытового письма. Письма читаются не только адресатами; письма оцениваются и разбираются как литературные произведения в ответных же письмах. Тип карамзинского письма — мозаика с внедренными стихами, с неожиданными переходами и с закругленной сентенцией — сохраняется долго. (Ср. первые письма Пушкина Вяземскому и В. Пушкину.) Но стиль письма эволюционирует. С самого начала играла некоторую роль в письме интимная дружеская шутка, шутливая перифраза, пародия и передразнивание, данная намеком эротика; это подчеркивало интимность, нелитературность жанра. По этой линии идет развитие, эволюция письма у А. Тургенева, Вяземского и особенно Пушкина, но уже по другой линии.

Исчезала и изгонялась манерность, изгонялась перифраза, шла эволюция к грубой простоте (у Пушкина не без влияния архаистов, ратовавших за «первобытную простоту» против эстетизма карамзинистов). Это была не безразличная простота документа, извещения, расписки — это была вновь найденная литературная простота. В жанре по-прежнему подчеркивалась его внелитературность, интимность, но она подчеркивалась нарочитой грубостью, интимным сквернословием, грубой эротикой.

Вместе с тем писатели сознают этот жанр глубоко литературным жанром; письма читались, распространялись. Вяземский собирался писать русский manuel du style epistolaire*. Пушкин пишет черновики для невзыскательных частных писем. Он ревниво следит за своим эпистолярным стилем, оберегая его простоту от возвратов к манерности карамзинистов. («<...> Adieu, князь Вертопрах и княгиня Вертопрахина. Ты видишь, что у меня недостает уж и собственной простоты для переписки». Вяземскому, [1 декабря] 1826 г.)

Разговорным языком был по преимуществу французский, но Пушкин выговаривает брату за то, что тот мешает в письмах французское с русским, как московская кузина.

---

* Руководство по эпистолярному стилю (*фр.*) — прим. ред.

Так письмо, оставаясь частным, не литературным, было в то же время и именно литературным фактом огромного значения. Этот литературный факт выделил канонизованный жанр «литературной переписки», но и в своей чистой форме он оставался литературным фактом.

И не трудно проследить такие эпохи, когда письмо, сыграв свою литературную роль, падает опять в быт, литературы более не задевает, становится фактом быта, документом, распиской. Но в нужных условиях этот бытовой факт опять становится фактом литературным.

Любопытно убедиться в том, как историки и теоретики литературы, строящие твердое определение литературы, просмотрели огромного значения литературный факт, то всплывающий из быта, то опять в него ныряющий. Пушкинские письма покамест используются только для справок, да разве еще для альковных разысканий. Письма Вяземского, А. Тургенева, Батюшкова никем не исследованы как литературный факт*.

В рассматривавшемся случае (Карамзин) письмо было оправданием особых приемов конструкции — вещь быта, свежая, «не готовая», лучше соответствовала новому конструктивному принципу, чем любые «готовые» литературные вещи.

Но может быть и иное олитературение вещи быта, иное превращение факта быта в литературный факт.

Конструктивный принцип, проводимый на одной какой-либо области, стремится расшириться, распространиться на возможно более широкие области.

Это можно назвать «империализмом» конструктивного принципа. Этот империализм, это стремление к захвату наиболее широкой области можно проследить на любом участке; таково, например, обобщение эпитета, указанное Веселовским: если сегодня есть у поэтов «золотое солнце», «золотые волосы», то завтра будет и «золотое небо», и «золотая земля», и «золотая кровь». Таков же факт ориентации на победивший строй или жанр — совпадение периодов ритмической прозы с преобладанием поэзии над прозой. Развитие верлибра доказывает, что конструктивное значение ритма осознано достаточно глубоко для того, чтобы оно распространялось на возможно более широкий ряд явлений.

Конструктивный принцип стремится выйти за пределы, обычные для него, ибо, оставаясь в пределах обычных явлений, он быстро автоматизуется. Этим объясняется и смена тем у поэтов.

Приведу пример. Гейне строит свое искусство на сломе, диссонансе. В последней строке он ломает прямую линию всего стихотворения (pointe); он строит образ по принципу контраста.

---

* Писано к 1924 г. Теперь имеются статьи Н. Степанова и нек. др.

Тема любви разработана им как раз под этим углом. Готшаль пишет: «Гейне довел эти контрасты «святой» и «вульгарной» любви до крайности; они грозили выпасть из поэзии. Вариации этой темы перестали под конец «звучать», вечные самоосмеяния напоминали паяца в цирке. Юмор должен был искать новых для себя областей, выйти из узкого круга «любви» и взять как тему государство, литературу, искусство, объективный мир»*.

Конструктивный принцип, распространяясь на все более широкие области, стремится наконец прорваться сквозь грань специфически литературного, «подержанного» и наконец падает на быт. Например, конструктивный фактор прозы — *сюжетная* динамика — становится главным принципом конструкции, стремится к максимальному развитию. Как сюжетные осознаются вещи с *минимальной фабулой*, с развитием сюжета вне фабулы. (Ср. *В. Шкловский*. «Тристрам Шенди»; это можно сравнить с явлением верлибра, удаленным от обычной стиховой системы и поэтому подчеркивающим стих.)

И этот конструктивный принцип падает в наши дни на быт. Газеты и журналы существуют много лет, но они существуют как факт быта. В наши же дни обострен интерес к газете, журналу, альманаху как к своеобразному литературному произведению, как конструкции.

Факт быта оживает своей конструктивной стороной. Мы не безразлично относимся к монтировке газеты или журнала. Журнал может быть по материалу хорош, и все же мы можем его оценить как бездарный по конструкции, по монтировке, и потому осудить как журнал. Если проследить эволюцию журнала, его смену альманахом и т.д., станет ясно, что эволюция эта идет не по прямой линии: журнал то является безразличным фактом быта, момент самой монтировки в нем не играет роли, то вырастает в литературный факт. Во время напряжения и роста в ширину таких фактов, как «кусковая композиция» в повести и романе, строящая сюжет на намеренно несвязанных отрезках, этот принцип конструкции естественно переходит на соседние, а потом и далекие явления.

И еще одно характерное явление, в котором тоже можно различить, как конструктивный принцип, которому тесно на чисто литературном материале, переходит на бытовые явления. Я говорю о «литературной личности».

---

* *Gotschall B.* Die deutsche National-Literatur des 19. Jahrhunderts. Bd. II. Breslau, 1872. S. 92. Говорить о том, что эти смены тем обусловлены внелитературными причинами (напр., личными переживаниями), значит смешивать в одно понятие генезиса и эволюции. Психологический генезис явления вовсе не соответствует эволюционному значению явления.

Существуют явления стиля, которые приводят к *лицу* автора; в зачатке это можно наблюсти в обычном рассказе: особенности лексики, синтаксиса, а главное, интонационный фразовой рисунок — все это более или менее подсказывает какие-то неуловимые и вместе конкретные черты рассказчика; если рассказ этот ведется с установкой на рассказчика, от лица его, то эти неуловимые черты становятся конкретными до осязательности, складываются в облик (разумеется, конкретность здесь особая, далекая от живописной наглядности; и если бы нас стали спрашивать, напр., как *выглядит* этот рассказчик, то наш ответ был бы поневоле субъективен). Последний предел литературной конкретности этого стилистического лица — это *название*.

Обозначение того или иного лица дает сразу массу мелких черт, вовсе не исчерпывающихся даваемыми понятиями. Когда писатель XIX века подписывал под статьей вместо имени «Житель Новой Деревни», он, конечно, вовсе не желал дать понять читателю, что автор живет в Новой Деревне, потому что читателю вовсе незачем было знать это.

Но именно вследствие этой «бесцельности» название приобретало другие черты — читатель отбирал из понятий только *характерное*, только так или иначе подсказывавшее черты автора, и применял эти черты к тем чертам, которые вырастали для него из стиля, или особенностей сказа, или из ассортимента уже готовых, подобных имен. Так, Новая Деревня была для него «окраина», а автор статьи — «пустынник».

Еще выразительнее имя, фамилия. Имя в быту, фамилия в быту для нас то же, что их носитель. Когда нам называют незнакомую фамилию, мы говорим: «Это имя мне ничего не говорит». В художественном произведении нет неговорящих имен. В художественном произведении нет незнакомых имен. Все имена говорят. Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно. Оно с максимальной силой развивает оттенки, мимо которых мы проходим в жизни. «Иван Петрович Иванов» вовсе не бесцветная фамилия для героя, потому что бесцветность — отрицательный признак только для быта, а в конструкции она сразу становится положительным признаком.

Поэтому авторские подписи «Житель *Тентелевой* деревни», «*Лужницкий* старец», являющиеся, по-видимому, простыми обозначениями места (или возраста), уже очень характерные, очень конкретные названия не только в силу черт, даваемых словами

«старец» и «житель деревни», но и в силу большой выразительности имен «Тентелевой», «Лужницкий».

Между тем в художественном быту есть и будет институт *псевдонима*. Взятый с его бытовой стороны, псевдоним — явление одного ряда с явлением анонима. Бытовые, исторические условия и причины его сложны и нас здесь не интересуют. Но в периоды литературы, когда выдвигается «личность автора», бытовое явление используется в литературе.

В 20-х годах псевдонимы, примеры которых я приводил, «сгущались», конкретизировались по мере роста стилистических явлений сказа. Это явление привело в 30-х годах к созданию литературной личности барона Брамбеуса.

Так позже создалась «личность» Козьмы Пруткова. Факт юридический, больше всего связанный с вопросом об авторском праве и об ответственности, этикетка, заявленная в писательском союзе, становится при особых условиях литературной эволюции *литературным фактом*.

В литературе существуют явления разных пластов; в этом смысле нет полной смены одного литературного течения другим. Но эта смена есть в другом смысле — сменяются *главенствующие* течения, главенствующие жанры.

Как бы ни были широки и многочисленны ветви литературы, какое бы множество индивидуальных черт ни было присуще отдельным ветвям литературы, история ведет их по определенным руслам: неизбежны моменты, когда казалось бы бесконечно разнообразное течение мелеет и когда ему на смену приходят явления, вначале мелкие, малозаметные.

Бесконечно разнообразно «слияние конструктивного принципа с материалом», о котором я говорил, и совершается в массе разнообразных форм, но неминуем для каждого литературного течения час исторической генерализации, приведения к простому и несложному.

Таковы явления эпигонства, которые торопят смену главного течения. И здесь, в этой смене, бывают революции разных размахов, разных глубин. Есть революции домашние, «политические», есть революции «социальные» sui generis. И такие революции обычно прорывают область собственно «литературы», захватывают область быта.

Этот разный состав литературного факта должен быть учтен каждый раз, когда говорят о «*литературе*».

Литературный факт — разносоставен, и в этом смысле литература есть [не]прерывно эволюционирующий ряд.

Каждый термин теории литературы должен быть конкретным следствием конкретных фактов. Нельзя, исходя из вне- и надлитературных высот метафизической эстетики, насильно «подбирать» к термину «подходящие» явления. Термин конкретен, определение эволюционирует, как эволюционирует сам литературный факт.

•

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Борису Эйхенбауму

1. Положение истории литературы продолжает оставаться в ряду культурных дисциплин положением колониальной державы. С одной стороны, ею в значительной мере владеет индивидуалистический психологизм (в особенности на Западе), где вопрос о литературе неправомерно подменяется вопросом об авторской психологии, а вопрос о литературной эволюции — вопросом о генезисе литературных явлений. С другой стороны, упрощенный каузальный подход к литературному ряду приводит к разрыву между тем пунктом, с которого наблюдается литературный ряд,— а им всегда оказываются главные, но и дальнейшие социальные ряды,— и самым литературным рядом. Построение же замкнутого литературного ряда и рассмотрение эволюции внутри его наталкивается то и дело на соседние культурные, бытовые в широком смысле, социальные ряды и, стало быть, обречено на неполноту. Теория ценности в литературной науке вызвала опасность изучения главных, но и отдельных явлений и приводит историю литературы в вид «истории генералов». Слепой отпор «истории генералов» вызвал в свою очередь интерес к изучению массовой литературы, но без ясного теоретического осознания методов ее изучения и характера ее значения.

Наконец, связь истории литературы с живою современною литературой — связь выгодная и нужная для науки — оказывается не всегда нужною и выгодною для развивающейся литературы, представители которой готовы принять историю литературы за установление тех или иных традиционных норм и законов и «историчность» литературного явления смешивают с «историзмом» по отношению к нему. В результате последнего конфликта возникло стремление изучать отдельные вещи и законы их построения во внеисторическом плане (отмена истории литературы).

2. Для того чтобы стать наконец наукой, история литературы должна претендовать на достоверность. Пересмотру должны быть подвергнуты все ее термины, и прежде всего самый термин «история

литературы». Термин оказывается необычайно широким, покрывающим и материальную историю художественной литературы, и историю словесности и письменности вообще; он оказывается и претенциозным, потому что «история литературы» мыслится заранее как дисциплина, готовая войти в «историю культуры» в качестве научно-отпрепарированного ряда. Прав у нее пока на это нет.

Между тем исторические исследования распадаются, по крайней мере, на два главных типа по наблюдательному пункту: исследование *генезиса* литературных явлений и исследование *эволюции* литературного ряда, литературной изменчивости.

От угла зрения зависит не только значение, но и характер изучаемого явления: момент генезиса в исследовании литературной эволюции имеет свое значение и свой характер, разумеется, не те, что в исследовании самого генезиса.

Далее, изучение литературной эволюции, или изменчивости, должно порвать с теориями наивной оценки, оказывающейся результатом смешения наблюдательных пунктов: оценка производится из одной эпохи-системы в другую. Самая оценка при этом должна лишиться своей субъективной окраски, и «ценность» того или иного литературного явления должна рассматриваться как «эволюционное значение и характерность».

То же должно произойти и с такими оценочными пока что понятиями, как «эпигонство», «дилетантизм» или «массовая литература»*.

Основное понятие старой истории литературы — «традиция» оказывается неправомерной абстракцией одного или многих литературных элементов одной системы, в которой они находятся на одном

*Достаточно проанализировать массовую литературу 20-х и 30-х годов, чтобы убедиться в колоссальной эволюционной разнице их. В 30-е годы, годы автоматизации предшествующих традиций, годы работы над слежалым литературным материалом, «дилетантизм» получает вдруг колоссальное эволюционное значение. Именно из дилетантизма, из атмосферы «стихотворных записок на полях книг» выходит новое явление — Тютчев, своими интимными интонациями преобразующий поэтический язык и жанры. *Бытовое отношение к литературе*, кажущееся с оценочной точки зрения ее разложением, *преобразует литературную систему*. Между тем «дилетантизм» и «массовая литература» в 20-х годах, годах «мастеров» и создания новых поэтических жанров, окрещивались «графоманией», и тогда как «первостепенные» (с точки зрения эволюционного значения) поэты 30-х годов в борьбе с предшествующими нормами являлись в условиях «дилетантизма» (Тютчев, Полежаев), «эпигонства и ученичества» (Лермонтов), в эпоху 20-х годов даже «второстепенные» поэты носили окраску мастеров первостепенных; ср. «универсальность» и «грандиозность» жанров у таких массовых поэтов, как Олин. Ясно, что эволюционное значение таких явлений, как «дилетантизм», «эпигонство» и т.д., от эпохи к эпохе разное, и высокомерное, оценочное отношение к этим явлениям — наследство старой истории литературы.

«амплуа» и играют одну роль, и сведением их с теми же элементами другой системы, в которой они находятся на другом «амплуа»,— в фиктивно-единый, кажущийся целостным ряд.

Главным понятием литературной эволюции оказывается *смена* систем, а вопрос о «традициях» переносится в другую плоскость.

3. Чтобы проанализировать этот основной вопрос, нужно заранее условиться о том, что литературное произведение является системою, и системою является литература. Только при этой основной договоренности и возможно построение литературной науки, не рассматривающей хаос разнородных явлений и рядов, а их изучающей. Вопрос о роли соседних рядов в литературной эволюции этим не отметается, а, напротив, ставится.

Проделать аналитическую работу над отдельными элементами произведения, сюжетом и стилем, ритмом и синтаксисом в прозе, ритмом и семантикой в стихе и т.д. стоило, чтобы убедиться, что абстракция этих элементов как *рабочая гипотеза* в известных пределах допустима, но что все эти элементы *соотнесены между собою* и находятся во взаимодействии. Изучение ритма в стихе и ритма в прозе должно было обнаружить, что роль одного и того же элемента в разных системах разная.

Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной *функцией* данного элемента.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что такая функция — понятие сложное. Элемент соотносится сразу: с одной стороны, по ряду подобных элементов других произведений-систем, и даже других рядов, с другой стороны, с другими элементами данной системы (автофункция и синфункция).

Так, лексика данного произведения соотносится сразу с литературной лексикой и общеречевой лексикой, с одной стороны, с другими элементами данного произведения — с другой. Оба эти компонента, вернее, обе равнодействующие функции — неравноправны.

Функция архаизмов, напр., целиком зависит от *системы*, в которой они употреблены. В системе Ломоносова они имеют, напр., функцию так называемого «высокого» словоупотребления, так как в этой системе доминирующую роль в данном случае играет лексическая окраска (архаизмы употребляются по лексическим ассоциациям с церковным языком). В системе Тютчева функции архаизмов другие, они в ряде случаев абстрактны: фонтан — водомет. Любопытны как пример случаи архаизмов в иронической функции:

Пушек гром и *мусикия*!—

у поэта, употребляющего такие слова, как «мусикийский», совершенно в иной функции. Автофункция не решает, она дает только возможность, она является условием синфункции. (Так, ко времени Тютчева за XVIII и XIX века была уже обширная пародическая литература, где архаизмы имели пародическую функцию.) Но решает в данном случае, конечно, семантическая и интонационная система данного произведения, которая позволяет соотнести данное выражение не с «высоким», а с «ироническим» словоупотреблением, т.е. определяет его функцию.

Вырывать из системы отдельные элементы и соотносить их вне системы, т.е. без их конструктивной функции, с подобным рядом других систем неправильно.

4. Возможно ли так называемое «имманентное» изучение произведения как системы, вне его соотнесенности с системою литературы? Такое изолированное изучение произведения есть та же абстракция, что и абстракция отдельных элементов произведения. По отношению к современным произведениям она сплошь и рядом применяется и удается в критике, потому что соотнесенность современного произведения с современной литературой — заранее предустановленный и только замалчиваемый факт. (Сюда относится соотнесенность произведения с другими произведениями автора, соотнесенность его с жанром и т.д.)

Но уже и по отношению к современной литературе невозможен путь изолированного изучения.

Существование факта как *литературного* зависит от его дифференциального качества (т.е. от соотнесенности либо с литературным, либо с внелитературным рядом), другими словами — от функции его.

То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается.

Так, дружеское письмо Державина — факт бытовой, дружеское письмо карамзинской и пушкинской эпохи — факт литературный. Ср. литературность мемуаров и дневников в одной системе литературы и внелитературность в другой.

Изучая изолированно произведение, мы не можем быть уверенными, что правильно говорим об его конструкции, о конструкции самого произведения.

Здесь и еще одно обстоятельство. Автофункция, т.е. соотнесенность какого-либо элемента с рядом подобных элементов других систем и других рядов, является условием синфункции, конструктивной функции данного элемента.

Поэтому не безразлично, «стерт» ли, «бледен» ли такой-то элемент или же нет. Что такое «стертость», «бледность» стиха, метра, сюжета и т.д.? Иными словами, что такое «автоматизация» того или иного элемента?

Приведу пример из лингвистики: когда «бледнеет» представление значения, слово, выражающее представление, становится выражением связи, отношения, становится служебным словом. Иными словами, меняется его функция. То же и с автоматизацией, с «побледнением» любого литературного элемента: он не исчезает, только функция его меняется, становится служебной. Если метр в стихотворении «стерт», за его счет становятся важными другие признаки стиха и другие элементы произведения, а он несет иные функции.

Так, стиховой «маленький фельетон» в газете дается по преимуществу на стертых, банальных метрах, давно оставленных поэзиею. Как «стихотворение», соотнесенное с «поэзией», его никто бы и читать не стал. Стертый метр является здесь средством *прикрепления* злободневного, бытового, фельетонного материала к литературному ряду. Функция его совершенно другая, нежели в поэтическом произведении, она служебная. К тому же ряду фактов относится и «пародия» в стиховом «маленьком фельетоне». Пародия литературно жива постольку, поскольку живо пародируемое. Какое литературное значение может иметь заведомо тысячная пародия на лермонтовское «Когда волнуется желтеющая нива...» и на пушкинского «Пророка»? Между тем стиховой «маленький фельетон» сплошь да рядом пользуется ею. И здесь мы имеем то же: функция пародии стала служебной, она служит для *прикрепления* внелитературных фактов к литературному ряду.

Если «стерта» так называемая сюжетная проза, то фабула имеет в произведении иные функции, нежели в том случае, когда сюжетная проза в литературной системе не «стерта». Фабула может быть только мотивировкой стиля или способа развертывания материала.

Говоря грубо, описания природы в старых романах, которые мы, двигаясь в определенной литературной системе, были бы склонны сводить к роли служебной, к роли спайки или торможения (а значит, почти пропускать), двигаясь в другой литературной системе, мы были бы склонны считать главным, доминирующим элементом, потому что возможно такое положение, что фабула являлась только мотивировкой, поводом к развертыванию «статических описаний».

5. Подобным же образом решается вопрос наиболее трудный, наименее исследованный: о литературных жанрах. Роман, кажущийся целым, внутри себя на протяжении веков развивающимся жанром, оказывается не единым, а переменным, с меняющимся от литера-

турной системы к системе материалом, с меняющимся методом введения в литературу внелитературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют. Жанры «рассказ», «повесть» в системе 20-х — 40-х годов определялись, как то явствует из самых названий, другими признаками, нежели у нас*. Мы склонны называть жанры по *второстепенным результативным признакам*, грубо говоря, по величине. Названия «рассказ», «повесть», «роман» для нас адекватны определению количества печатных листов. Это доказывает не столько «автоматизованность» жанров для нашей литературной системы, сколько то, что жанры определяются у нас по иным признакам. Величина вещи, речевое пространство — не безразличный признак. В изолированном же от системы произведении мы жанра и вовсе не в состоянии определить, ибо то, что называли одою в 20-е годы XIX века или, наконец, Фет, называлось одою не по тем признакам, что во время Ломоносова.

На этом основании заключаем: изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся,

---

*Ср. словоупотребление «рассказ» в 1825 г. в «Московском телеграфе» в рецензии о «Евгении Онегине»: «Кто из поэтов имел *рассказ*, т.е. и с п о л н е н и е п о э м ы, целью, и даже кто из прозаиков в творении обширном? В «Тристраме Шанди» где, по-видимому, все заключено в р а с с к а з е, р а с с к а з совсем не цель сочинения» («Московский телеграф». 1825. № 15. Особенное прибавл. С. 5). Т.е. «*рассказ*» здесь, очевидно, близок к нашему термину «*сказ*». Эта терминология вовсе не случайна и продержалась долго. Ср. определение жанров у Дружинина в 1849 г.: «Сам автор (Загоскин. — *Ю. Т.)* назвал это произведение («Русские в начале осьмнадцатого столетия». — *Ю. Т.*) *рассказом*; в оглавлении же оно означено именем *романа*; но что же это в самом деле, теперь определить трудно, потому что оно еще не кончено. <...> По-моему, это и не рассказ, и не роман. Это *не рассказ*, потому что *изложение выходит не от автора* или какого-нибудь *постороннего лица*, а напротив, драматизировано (или, вернее, диалогировано); так что сцены и разговоры беспрерывно сменяются одни другими; наконец, повествование занимает самую меньшую часть. Это *не роман*, потому что с этим словом соединяются требования и поэтического творчества, художественности в *изображении характеров и положений* действующих лиц. <...> Стану называть его романом, потому что он имеет на то все претензии» (*Дружинин А. В.* Собр. соч. Спб., 1865. Т. 6. С. 41. «Письма иногороднего подписчика»). Ставлю здесь же один любопытный вопрос.

В разное время, в разных национальных литературах замечается тип «рассказа», где в первых строках выведен рассказчик, далее не играющий никакой сюжетной роли, а рассказ ведется от его имени (Мопассан, Тургенев). Объяснить сюжетную функцию этого рассказчика трудно. Если зачеркнуть первые строки, его рисующие, сюжет не изменится. (Обычное начало-штамп в таких рассказах: «N.N закурил сигару и начал рассказ)». Думаю, что здесь явление не сюжетного, а жанрового порядка. «Рассказчик» здесь — ярлык жанра, сигнал жанра «рассказ» — в известной литературной системе.

Эта сигнализация указывает, что жанр, с которым автор соотносит свое произведение, стабилизирован. Поэтому «рассказчик» здесь жанровый рудимент старого жанра. Тогда «сказ» у Лескова мог явиться вначале из «установки» на старый жанр, как средство «воскрешения», подновления старого жанра, и только впоследствии перерос жанровую функцию. Вопрос, разумеется, требует особого исследования.

невозможно. Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой.

6. Строго говоря, вне соотнесенности литературных явлений и не бывает их рассмотрения. Таков, напр., вопрос о прозе и поэзии. Мы молчаливо считаем метрическую прозу — прозой и не-метрический верлибр — стихом, не отдавая себе отчета в том, что в иной литературной системе мы были бы поставлены в затруднительное положение. Дело в том, что проза и поэзия соотносятся между собою, есть взаимная функция прозы и стиха. (Ср. установленное Б. Эйхенбаумом взаимоотношение развития прозы и стиха, их корреляцию.)

Функция стиха в определенной литературной системе выполнялась формальным элементом метра.

Но проза дифференцируется, эволюционирует, одновременно эволюционирует и стих. Дифференция одного соотнесенного типа влечет за собою или, лучше сказать, связана с дифференцией другого соотнесенного типа. Возникает метрическая проза (напр., Андрей Белый). Это связано с перенесением стиховой функции в стихе с метра на другие признаки, частью вторичные, результативные: на ритм как знак стиховых единиц, особый синтаксис, особую лексику и т.д. Функция прозы к стиху остается, но формальные элементы, ее выполняющие,— другие.

Дальнейшая эволюция форм может либо на протяжении веков закрепить функцию стиха к прозе, перенести ее на целый ряд других признаков, либо нарушить ее, сделать несущественной; и подобно тому как в современной литературе малосущественна соотносительность *жанров* (по вторичным, результативным признакам), так может настать период, когда несущественно будет в произведении, написано ли оно стихом или прозой.

7. Эволюционное отношение функции и формального элемента — вопрос совершенно неисследованный. Я привел пример того, как эволюция форм вызывает изменение функции. Примеры того, как форма с неопределенной функцией вызывает новую, определяет ее, многочисленны. Есть примеры другого рода: функция ищет своей формы.

Приведу пример, в котором сочетались оба момента.

В 20-х годах в литературном направлении архаистов возникает функция высокого и простонародного стихового эпоса. *Соотнесенность литературы с социальным рядом ведет их к большой стиховой форме.* Но формальных элементов нет, «заказ» социального ряда оказывается не равным «заказу» литературному и виснет в воздухе. Начинаются поиски формальных элементов. Катенин в 1822 г. выдвигает *октаву* как формальный элемент стиховой эпопеи. Страстность споров вокруг невинной с виду октавы под стать трагическому сиротству функции без формы. Эпос архаистов не

удается. Через 8 лет форма используется Шевыревым и Пушкиным в другой функции — ломки всего четырехстопного ямбического эпоса и нового, сниженного (а не «высокого»), опрозаизированного эпоса («Домик в Коломне»).

Связь функции и формы не случайна. Не случайно одинаково сочетание лексики определенного типа с метрами определенного типа у Катенина и через 20—30 лет у Некрасова, вероятно, и понятия не имевшего о Катенине.

Переменность функций того или иного формального элемента, возникновение той или иной новой функции у формального элемента, закрепление его за функцией — важные вопросы литературной эволюции, решать и исследовать которые здесь пока не место.

Скажу только, что здесь от дальнейших исследований зависит весь вопрос о литературе как о ряде, о системе.

8. Представление о том, что соотнесенность литературных явлений совершается по такому типу: произведение вдвигается в синхронистическую литературную систему и «обрастает» там функцией,— не совсем правильно. Самое понятие непрерывно эволюционирующей синхронистической системы противоречиво. Система литературного ряда есть прежде всего *система функций литературного ряда, в непрерывной соотнесенности с другими рядами.* Ряды меняются по составу, но дифференциальность человеческих деятельностей остается. Эволюция литературы, как и других культурных рядов, не совпадает ни по темпу, ни по характеру (ввиду специфичности материала, которым она орудует) с рядами, с которыми она соотнесена. Эволюция конструктивной функции совершается быстро. Эволюция литературной функции — от эпохи к эпохе, эволюция функций всего литературного ряда по отношению к соседним рядам — столетиями.

9. Ввиду того что система не есть равноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов («доминанта») и деформацию остальных, произведение входит в литературу, приобретает свою литературную функцию именно этой доминантой. Так, мы соотносим стихи со стиховым рядом (а не прозаическим) не по всем их особенностям, а только по некоторым. То же и в соотнесенности по жанрам. Мы соотносим роман с «романом» сейчас по признаку величины, по характеру развития сюжета, некогда разносили по наличию любовной интриги.

Здесь еще один любопытный, с точки зрения эволюционной, факт. Соотносится произведение по тому или иному литературному ряду, в зависимости от «отступления», от «дифференции» именно по отношению к тому литературному ряду, по которому оно разносится. Так, напр., вопрос о жанре пушкинской поэмы, необычайно острый для критики 20-х годов, возник потому, что пушкинский жанр явился комбинированным, смешанным, новым, без готового «названия». Чем

острее расхождения с тем или иным литературным рядом, тем более подчеркивается именно та система, с которой есть расхождение, дифференция. Так, верлибр подчеркнул стиховое начало на *внеметрических* признаках, а роман Стерна — сюжетное начало на *внефабульных* признаках (Шкловский). Аналогия из лингвистики: «изменчивость основы заставляет сосредоточивать на ней максимум выразательности и выводит ее из сети приставок, которые не изменяются» (Вандриес).

10. В чем соотнесенность литературы с соседними рядами?

Далее, каковы эти соседние ряды?

Ответ у нас всех готов: быт.

Но для того чтобы решить вопрос о соотнесенности литературных рядов с бытом, поставим вопрос: *как, чем* соотнесен быт с литературой? Ведь быт по составу многогранен, многосторонен, и только функция всех его сторон в нем специфическая. *Быт соотнесен с литературой прежде всего своей речевой стороной.* Такова же соотнесенность литературных рядов с бытом. Эта соотнесенность литературного ряда с бытовым совершается по *речевой* линии, у литературы по отношению к быту есть *речевая* функция.

У нас есть слово «установка». Она означает примерно «творческое намерение автора». Но ведь бывает, что «намерение благое, да исполнение плохое». Прибавим: авторское намерение может быть только ферментом. Орудуя специфическим литературным материалом, автор отходит, подчиняясь ему, от своего намерения. Так, «Горе от ума» должно было быть «высоким» и даже «великолепным» (по авторской терминологии, не сходной с нашей), но получилось политической «архаистической» памфлетной комедией. Так, «Евгений Онегин» должен был быть сначала «сатирической поэмой», в которой автор «захлебывается желчью». А работая над 4-й главой, Пушкин уже пишет: «Где у меня с а т и р а? О ней и помину нет в «Евгении Онегине».

Конструктивная функция, соотнесенность элементов внутри произведения обращает «авторское намерение» в фермент, но не более. «Творческая свобода» оказывается лозунгом оптимистическим, но не соответствует действительности и уступает место «творческой необходимости».

Литературная функция, соотнесенность произведения с литературными рядами довершает дело.

Вычеркнем телеологический, целевой оттенок, «намерение» из слова «установка». Что получится? «Установка» литературного произведения (ряда) окажется его *речевой* функцией, его соотнесенностью с бытом.

Установка оды Ломоносова, ее речевая функция — *ораторская.* Слово «установлено» на *произнесение.* Дальнейшие бытовые ассоциации — *произнесение в большом, в дворцовом зале.* Ко времени Карамзина ода «износилась» литературно. Погибла или сузилась в

своем значении установка, которая пошла на другие, уже бытовые формы. Оды поздравительные и всякие другие стали «шинельными стихами», делом только бытовым. Готовых литературных жанров нет. И вот их место занимают *бытовые речевые явления.* Речевая функция, установка ищет формы и находит ее в романсе, шутке, игре с рифмами, буриме, шараде и т.д. И здесь свое эволюционное значение получает момент *генезиса, наличие тех или иных бытовых речевых форм.* Дальнейшие бытовые ряды этих речевых явлений в эпоху Карамзина — салон. Салон — факт бытовой — становится в это время литературным фактом. Таково закрепление бытовых форм за литературной функцией.

Подобно этому, домашняя, интимная, кружковая семантика всегда существует, но в известные периоды она обретает литературную функцию.

Таково в литературе и закрепление *случайных результатов:* черновые стиховые программы и черновые «сценарии» Пушкина становятся его чистовой *прозой.* Это возможно только при эволюции целого ряда, *при эволюции его установки.*

Аналогия нашего времени для борьбы двух установок: митинговая установка стиха Маяковского («ода») в борьбе с камерной романсной установкой Есенина («элегия»).

11. Речевая функция должна быть принята во внимание и в вопросе об обратной *экспансии литературы в быт.* «Литературная личность», «авторская личность», «герой» в разное время является *речевой* установкой литературы и оттуда идет в быт. Таковы лирические герои Байрона, соотносившиеся с его «литературной личностью» — с тою личностью, которая оживала у читателей из стихов, и переходившие в быт. Такова «литературная личность» Гейне, далекая от биографического подлинного Гейне. Биография в известные периоды оказывается устной, апокрифической литературой. Это совершается закономерно, в связи с речевой установкой данной системы: Пушкин, Толстой, Блок, Маяковский, Есенин — ср. с отсутствием литературной личности Лескова, Тургенева, Фета, Майкова, Гумилева и др., связанным с отсутствием речевой установки на «литературную личность». Для экспансии литературы в быт требуются, само собой,— особые бытовые условия.

12. Такова *ближайшая социальная функция* литературы. Только через изучение ближайших рядов возможно ее установление и исследование. Только при рассмотрении ближайших условий возможно оно, а не при насильственном привлечении дальнейших, пусть и главных, каузальных рядов.

И еще одно замечание: понятие «установки», речевой функции относится к литературному ряду или системе литературы, но не к отдельному произведению. Отдельное произведение должно быть соотнесено с литературным рядом, прежде чем говорить об его

установке. Закон больших чисел неприложим к малым. Устанавливая сразу дальнейшие каузальные ряды для отдельных произведений и отдельных авторов, мы изучаем не эволюцию литературы, а ее модификацию, не как изменяется, эволюционирует литература в соотнесенности с другими рядами, а как ее деформируют соседние ряды,— вопрос, также подлежащий изучению, но уже в совершенно иной плоскости.

Особенно ненадежен здесь прямолинейный путь изучения авторской психологии и переброска каузального мостика от *авторской* среды, быта, класса к его произведениям. Эротическая поэзия Батюшкова возникла из работы его над поэтическим языком (ср. его речь «О влиянии легкой поэзии на язык»), и Вяземский отказывался искать ее генезис в психологии Батюшкова. Поэт Полонский, который никогда не был теоретиком и, однако, как поэт, как мастер своего дела, это дело понимал, пишет о Бенедиктове: «Весьма возможно, что суровая природа: леса, камни <...> влияли на впечатлительную душу ребенка,— будущего поэта; но как влияли? Это вопрос трудный, и никто без натяжек не разрешит его. Не природа, для всех одинаковая, играет тут главную роль...»Типичны переломы художников, не объяснимые их личными переломами: типы переломов Державина, Некрасова, у которых «высокая» поэзия в молодости идет рядом с «низкой» сатирической и при объективных условиях сливаются, давая новые явления. Ясно, что здесь вопрос не в индивидуальных психических условиях, а в объективных, в эволюции функций литературного ряда по отношению к ближайшему социальному.

13. Поэтому должен быть подвергнут пересмотру один из сложных эволюционных вопросов литературы — вопрос о «влиянии». Есть глубокие психологические и бытовые личные влияния, которые никак не отражаются в литературном плане (Чаадаев и Пушкин). Есть влияния, которые модифицируют, деформируют литературу, не имея эволюционного значения (Михайловский и Глеб Успенский). Всего же поразительнее факт наличия внешних данных для заключения о влиянии — при отсутствии его. Я приводил пример Катенина и Некрасова. Эти примеры могут быть продолжены. Южноамериканские племена создают миф о Прометее без влияния античности. Перед нами факты *конвергенции*, совпадания. Эти факты оказываются такого значения, что ими совершенно покрывается психологический подход к вопросу о влиянии, и вопрос хронологический — «кто раньше сказал?» оказывается несущественным. «Влияние» может совершиться тогда и в таком направлении, когда и в каком направлении для этого имеются литературные условия. Оно предоставляет художнику при совпадении функции формальные элементы для ее развития и закрепления. Если этого «влияния» нет, аналогичная функция может привести и без него к аналогичным формальным элементам.

14. Здесь пора поставить вопрос о главном термине, которым оперирует история литературы, о «традиции». Если мы условимся в том, что эволюция есть изменение соотношения членов системы, т.е. изменение функций и формальных элементов,— эволюция оказывается «сменой» систем. Смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковой характер и не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают *новую функцию этих формальных элементов.* Поэтому самое сличение тех или иных литературных явлений должно проводиться по функциям, а не только по формам. Совершенно несходные по видимости явления разных функциональных систем могут быть сходны по функциям, и наоборот. Вопрос затемняется здесь тем, что каждое литературное направление в известный период ищет своих опорных пунктов в предшествующих системах,— то, что можно назвать «традиционностью».

Так, быть может, функции пушкинской прозы ближе к функциям прозы Толстого, нежели функции пушкинского стиха к функции подражателей его в 30-х годах и Майкова.

15. Резюмирую: изучение эволюции литературы возможно только при отношении к литературе как к ряду, системе, соотнесенной с другими рядами, системами, ими обусловленной. Рассмотрение должно идти от конструктивной функции к функции литературной, от литературной к речевой. Оно должно выяснить эволюционное взаимодействие функций и форм. Эволюционное изучение должно идти от литературного ряда к ближайшим соотнесенным рядам, а не дальнейшим, пусть и главным. Доминирующее значение главных социальных факторов этим не только не отвергается, но должно выясниться в полном объеме, именно в вопросе об *эволюции* литературы, тогда как непосредственное установление «влияния» главных социальных факторов подменяет изучение *эволюции* литературы изучением *модификации* литературных произведений, их деформации.

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

1. Очередные проблемы русской науки о литературе и языке требуют четкости теоретической платформы и решительного отмежевания от участившихся механических склеек новой методологии со старыми изжитыми методами, от контрабандного преподнесения наивного психологизма и прочей методологической ветоши в обертке новой терминологии.

Необходимо отмежевание от академического эклектизма (Жирмунский и пр.), от схоластического «формализма», подменяю-

щего анализ терминологией и каталогизацией явлений, от повторного превращения науки о литературе и языке из науки системной в жанры эпизодические и анекдотические.

2. История литературы (resp. искусства), будучи сопряжена с другими историческими рядами, характеризуется, как и каждый из прочих рядов, сложным комплексом специфически-структурных законов. Без выяснения этих законов невозможно научное установление соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами.

3. Эволюция литературы не может быть понята, поскольку эволюционная проблема заслоняется вопросами эпизодического, внесистемного генезиса как литературного (так наз. литературные влияния), так и внелитературного. Используемый в литературе как литературный, так и внелитературный материал только тогда может быть введен в орбиту научного исследования, когда будет рассмотрен под углом зрения функциональным.

4. Резкое противопоставление между синхроническим (статическим) и диахроническим разрезом было еще недавно как для лингвистики, так и для истории литературы оплодотворяющей рабочей гипотезой, поскольку показало системный характер языка (resp. литературы) в каждый отдельный момент жизни. В настоящее время завоевания синхронической концепции заставляют пересмотреть и принципы диахронии. Понятие механического агломерата явлений, замененное понятием системы, структуры в области науки синхронической, подверглось соответствующей замене и в области науки диахронической. История системы есть в свою очередь система. Чистый синхронизм теперь оказывается иллюзией: каждая синхроническая система имеет свое прошедшее и будущее как неотделимые структурные элементы системы (А. архаизм как стилевой факт; языковой и литературный фон, который осознается как изживаемый, старомодный стиль; В. новаторские тенденции в языке и литературе, осознаваемые как инновация системы).

Противопоставление синхронии и диахронии было противопоставлением понятия системы понятию эволюции и теряет принципиальную существенность, поскольку мы признаем, что каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер.

5. Понятие литературы синхронической системы не совпадает с понятием наивно мыслимой хронологической эпохи, так как в состав ее входят не только произведения искусства, хронологически близкие, но и произведения, вовлекаемые в орбиту системы из иностранных литератур и старших эпох. Недостаточно безразличной каталогизации сосуществующих явлений, важна их иерархическая значимость для данной эпохи.

6. Утверждение двух различных понятий — parole и langue и анализ соотношения между ними (женевская школа) были чрезвычайно плодотворны для науки о языке. Подлежит принципиальной

разработке проблема соотношения между этими двумя категориями (наличной нормой и индивидуальными высказываниями) применительно к литературе. И здесь индивидуальное высказыванье не может рассматриваться безотносительно к существующему комплексу норм (исследователь, абстрагирующий первое от второго, неизбежно деформирует рассматриваемую систему художественных ценностей и теряет возможность установить ее имманентные законы).

7. Анализ структурных законов языка и литературы и их эволюции неизбежно приводит к установлению ограниченного ряда реально данных структурных типов (resp. типов эволюции структур).

8. Вскрытие имманентных законов истории литературы (resp. языка) позволяет дать характеристику каждой конкретной смены литературных (resp. языковых) систем, но не дает возможности объяснить темп эволюции и выбор пути эволюции при наличии нескольких теоретически возможных эволюционных путей, ибо имманентные законы литературной (resp. языковой) эволюции — это только неопределенное уравнение, оставляющее возможность хотя и ограниченного количества решений, но необязательно единого. Вопрос о конкретном выборе пути, или по крайней мере доминанты, может быть решен только путем анализа соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами. Эта соотнесенность (система систем) имеет свои подлежащие исследованию структурные законы. Методологически пагубно рассмотрение соотнесенности систем без учета имманентных законов каждой системы.

9. Исходя из важности дальнейшей коллективной разработки вышеотмеченных теоретических проблем и конкретных задач, из этих принципов вытекающих (история русской литературы, история русского языка, типология языковых и литературных структур и т.д.), необходимо возобновление Опояза под председательством Виктора Шкловского.

КАК МЫ ПИШЕМ

…А если покрыто штукатуркой,
попробуйте верхний слой содрать
стилем (это такая скульптурная
лопаточка, есть деревянные, есть
и стальные).

(Лекции по палеографии)

1

Всего труднее заставить человека поверить в факт, факт его существования.

Не то чтобы он не чувствовал, что существует: он чувствует свое дыханье, свое тепло, иногда и чужое, он носит свое тело, в нем проходят мысли, он работает,— вещь рождается у него под

руками. Но на сколько верст в окружности существует он, на сколько лет? Смотря кто. Есть диаметр сознания. Интерес к прошлому одновременен с интересом к будущему. Человек из записной книжки Чехова взглянул в окно на похороны: вот ты умер, тебя хоронить несут, а я завтракать пойду. Этот человек, конечно, может сказать и о будущем: вот ты не родился еще, у тебя нет фамилии, а я сейчас завтракать пойду.

2

Я думаю, что три четверти людей, так или иначе образованных, до сих пор обходятся тем фактом, что Солнце движется вокруг Земли. Все, или по крайней мере многие, учили в школе, что Земля движется вокруг Солнца, но из этого знания до сих пор как-то ничего и не получилось.

Знание — знанием, а сознание — сознанием: средний интеллигент ходит, честно говоря, с сознанием того, что Солнце всходит и заходит. Ему нечего делать с таким громоздким и совсем неочевидным фактом, что Земля движется.

Человек живет в чужих улицах, в городах, построенных дедами, притом чужими дедами.

В Чехии есть целый город, который живет в гостях у XIV века: все сохранилось. Трубы не дымят, печи в исправности — квартира алхимика при дворе Карла IV. Современная старуха, которая показывает эту квартиру и варит в алхимическом котле картошку, вряд ли живет в XX веке: платье XX века, голос XIX, квартира XIV, сама — никакого.

3

Человек живет не только в чужом доме, в доме чужих дедов, но и в чужом языке. Сколько слов и выражений человек не понимает! Он знает, и все же — не понимает. Вот он сидит и читает газету: после того как Бонкур пошел в Каноссу к Бриану.

Каносса. Он пошел в эту Каноссу.

— Каносса — это замок, в восемнадцати километрах к Ю.-В. от Реджо, в Апеннинах, он стоит на горе...

— Ах, так там должно быть очень тепло.

— В Каноссу скрылась вдова императора Лотара, Аделаида, преследуемая исканиями Беренгара II, она звала на помощь императора Оттона, предлагая ему руку...

Сама предлагала? Постойте, когда это было? Кто это такой Беренгар II? Я и первого не знаю.

Это было в X веке.

— В X веке! Черт возьми! Но при чем здесь Бонкур?

В Каноссу бежал папа Григорий VII, принимая защиту владелицы замка маркграфини Матильды...

— Ах, вот как, и папа. Это в котором же веке?

— Это было в XI веке. Сюда холодною зимою прибыл император Генрих IV, чтобы выпросить прощение у папы, и, простояв три дня у ворот в одеянии кающегося, пал затем к ногам папы и …

— Пал? То есть как это пал? На самом деле упал, что ли?

— Да, вроде того, что на самом деле упал. Впрочем, я и сам не совсем точно…

И решительно никто не может в это поверить. Простоял три дня у ворот, и еще в одеянии… босиком, что ли… Я где-то в театре, кажется, такую постановку видел.

И не видал.

Невозможно поверить в этого Генриха. И старый историк тряс маленьким клочком бумаги:

— Счет — счет гостиницы, в которой стоял Генрих в Каноссе: постель — столько-то, вино — столько-то… Хлеб — столько-то.

Вы слышите? Вино! Он пил вино! Все представляли себе вино. Он стоял в гостинице. Представляли гостиницу. В факт верили. Он не *пал,* он стоял в гостинице и пил вино. Каносса была, Каносса была сделкой, факт вошел в сознание.

4

Прохладный вечер спускался над древними Афинами, когда молодой Каллимах…

Ах, не спускался этот вечер! Потому, что вечер не спускается — ни разу в жизни не видел я, когда вечер *спускается.* Становится темнее: на юге, например, темнота *падает* внезапно, наваливается грудью; но кто первый открыл, что вечер *спускается*? Откуда спускается?

Читатель читает. Во-первых,— коротко и устало регистрирует он,— я знаю, как темнеет, ничего при этом не спускается. Во-вторых,— еще короче отмечает он,— в древних Афинах, может, и спускалось. В то время все могло быть. Даже, может быть, ничего не было в то время. Древние Афины не существуют, более того — они никогда не существовали. Если же молодой Каллимах ходил по Афинам,— Афины в то время и не могли быть древними.

Древние Афины дважды уничтожены одной фразой.

5

А может, и не уничтожены, может, отныне древние Афины навсегда будут у человека тем городом, в котором вечер спускается, именно спускается, в особенности если человек прочтет это в детстве. Такая, например, странная история произошла у меня с Иваном Грозным. Об Иване Грозном я узнал восьми лет по замечательной книжке сытинского издания «Удалой атаман Ермак Тимофеевич и его верный есаул Иван Кольцо». Я бы с радостью перечел эту книжку, и хочу искать ее по примете: на обороте обложки был желтый подсолнух в красной ленте. Опричников я любил, там были

такие песенки: «Эх, ух!» — а на обложке розовый молодец в шапочке с заломом. Сапожки были лаковые, похожие на музыкальные инструменты, и были лучше, чем сапожки асмоловского мужика. (То есть мужика, изображенного на коробке асмоловского табаку.) Молодец отплясывал, сапожки играли.

Еще в университете, когда я *проходил* Ивана Грозного, появлялась у меня вся компания: есаул Иван Кольцо, шапочка с заломом, сапожки с игрой и громадный подсолнух в красной ленте.

6

...Итак, счет гостиницы, документ непарадный, документ о хлебе и вине.

Есть документы парадные, и они врут, как люди. У меня нет никакого пиетета к «документу вообще». Человек сослан за вольнодумство на Кавказ и продолжает числиться в Нижнем Новгороде, в Тенгинском полку. Не верьте, дойдите до границы документа, продырявьте его. И не полагайтесь на историков, обрабатывающих материал, пересказывающих его.

Когда я работал над «Смертью Вазир-Мухтара», меня поразила история Самсон-Хана. История эта была разработана исследователем почтенным, много проработавшим над историей императорского периода на Кавказе — Адольфом Петровичем Берже. Самсон-Хан, солдат-дезертир русской армии, начальник персидской гвардии, у Берже ведет себя как дворянин, случайно поступивший на службу к иностранному правительству: во время русско-персидской кампании он отказывается участвовать в войне и уезжает из Тавриза. Русский батальон дезертиров против русской армии не выступает. Я решительно ничего не мог сделать с этой конфетной историей. И не пробовал. У меня не было под рукой никаких документов, опровергающих Берже, и все-таки я не мог писать вместе с Берже. Мне почему-то представлялся все время какой-то попечитель учебного округа эпохи Александра III, где-то, в какой-то гимназии уверяющий гимназистов, что «даже закоренелые преступники и те, почувствовав раскаяние...». Бахадеран в ханском халате, убивший свою жену, как-то хмурился и не соглашался на свои горячие национальные чувства. Начальник гвардии не может отказаться от военных действий. И как персы позволили бы этому своему генералу пить кофе и шербет, когда их били? Разве из недоверия? Но батальон дезертиров, эти дезертиры, многажды битые и прогнанные сквозь строй — и ненавидящие строй, который их обидел, так-таки «не пожелали», «отказались» и т.д.? Нет. И, сознательно, не имея документов, опровергающих Берже, я написал об участии Самсона и его солдат в битвах с русскими войсками и не чувствовал угрызений совести. А потом, уже после того как напечатал это, роясь в каких-то второстепенных материалах, наткнулся на краткую записку генерала (кажется, Красовского), в которой тот требовал подмоги, потому что на левом фланге наседают на него русские изменники. А насчет

того, что Самсон уезжал из Тавриза во время войны, этот факт подтвердился. Но уехал он из Тавриза — в *ставку* персидского главнокомандующего Аббаса Мирзы.

И уже значительно позже, после 1837 года, когда капитану Альбрандту удалось, наконец, вывести из Персии дезертиров, в парадных докладах могли писать, что «даже нераскаянные злодеи» и проч.

7

Там, где кончается документ, там я начинаю.

Представление о том, что вся жизнь документирована, ни на чем не основано: бывают годы без документов. Кроме того, есть такие документы: регистрируются состояние здоровья жены и детей, а сам человек отсутствует. И потом сам человек — сколько он скрывает, как иногда похожи его письма на торопливые отписки! Человек не говорит главного, а за тем, что он сам считает главным, есть еще более главное. Ну, и приходится заняться его делами и договаривать за него, приходится обходиться самыми малыми документами. Важные вещи проявляются иногда в мимолетных и не очень внушительных формах. Даже большие движения — чем они сначала проявляются на поверхности? Там, на глубине, меняются отношения, а на поверхности — рябь или даже — все как было.

Если вы вошли в жизнь вашего героя, вашего человека, вы можете иногда о многом догадаться сами. Если бы вам довелось с ним встретиться, мог бы произойти такой разговор:

— Ну, это совсем, кажется, не так было. Вы напутали.

— Но ведь вот ваше письмо об этом.

— Да, в самом деле. Как странно!

А вот относительно того, на чем вы не настаиваете, что вы выдумали, может случиться, что человек тряхнет головой и неожиданно пробормочет:

— Да, вспоминаю.

Ведь много времени прошло.

8

Я чувствую угрызения совести, когда обнаруживаю, что недостаточно далеко зашел за документ или не дошел до него, за его неимением.

Я, например, знаю, что в своем романе о Грибоедове пропустил, между прочим, без внимания одну фамилию; это фамилия молочного брата Александра Сергеевича Грибоедова, его служителя — Александра Дмитриевича Грибова. Их странная дружба повела в результате к тому, что один стал каким-то дополнением другого в романе. Но на деле я недоволен тем, что не учел фамилии Александра

Дмитриевича. Фамилия Грибов до странности напоминает фамилию Грибоедова.

У аристократии существовал обычай метить своих незаконных сыновей фамилиями: фамилия отца искажалась — она либо переворачивалась задом наперед (таким сыном и вместе перевертнем *Шубина* был *Нибуш*), либо отсекался слог, обычно начальный (так, Бецкий был сыном князя Тру-бецкого, Пнин сыном князя Ре-пнина, Мянцов (Менцов тож) сыном Ру-мянцова).

Насчет Грибова дело это неизвестное, документов нет, папенька Александра Сергеевича, Сергей Иваныч, нам неизвестен ни с этой стороны, ни с какой другой, известен только чин его; кормилица Грибоедова никого (кроме, может, именно Сергея Иваныча) не интересовала. Документов нет, но мне жаль, что я сам не додумался до них. Я знал о фамилиях натуральных сыновей аристократии, даже замечал, что Грибов что-то очень похоже на Грибоедова, но эти знания не столкнулись, и «документ» не был создан. (Указал мне Борис Васильевич Казанский.)

Брат, услужающий брату, брат Грибоедова, лакей с усеченной фамилией, с которым посланник и поэт дружит, а иногда его и порет,— эх, жалко мне, что я ждал документа.

9

Насчет жены Булгарина и Грибоедова документов нет. Есть намек у Пушкина о Фаддее Булгарине:

Что ж он в семье своей почтенной?
Он?.. Он в Мещанской дворянин.

Мещанская была неблагополучная улица: на ней помещались веселые дома. Есть еще мелочи, но ничего существенного. Но тон какой-то, самая дружба такая. И много времени после того, как я написал роман, я просматривал замечательный альбом художника-карикатуриста Н. Степанова. Альбом этот (никогда, к сожалению, не воспроизведенный) шаг за шагом изображает жизнь и деятельность Фаддея.

Розовый, маленький, с обнаженными веками, стоит он перед своей женой (которую пощадил карикатурист). Он смотрит на портрет. На портрете резкое, сухое лицо (обведенное — для приличия?— черным мазком бакенов). Под рисунком подпись: «Вот портрет моего усопшего друга! Он боготворил жену мою как собственную свою и был настоящим отцом детей моих...»

А на другом рисунке Фаддей представлен со всей своей семьей. Склерозная розовая пышка катится впереди всех. За ним — жена. Позади, и как-то особо, худощавый черноволосый юноша в шинели и треуголке. Он нарисован с очевидным намерением напомнить о Грибоедове, красивый, осанка аристократична.

Я не порадовался, потому что ведь я и не думал о детях: как невесело быть сыном Грибоедова и носить всю жизнь фамилию Булгарина.

Все это, разумеется, мелочи. Но я должен быть уверенным, что знаю людей. В споре Катенина с Пушкиным по поводу «Моцарта и Сальери», что нельзя так, здорово живешь, обвинять исторического человека в убийстве, я на стороне Катенина.

10

Я люблю шершавые, недоделанные, неоконченные вещи. Я уважаю шершавых, недоделанных неудачников, бормотателей, за которых нужно договаривать. Я люблю провинциалов, в которых неуклюже пластуется история и которые поэтому резки на поворотах. Есть тихие бунты, спрятанные в ящик на 100 и на 200 лет. При сломке, сносе, перестройке ящик находят, крышку срывают.

— А,— говорят,— вот он какой! Некрасивый.

— Друг, назови меня по имени.

11

Странное для меня обстоятельство в моей работе: я сначала всегда уверен, что напишу очень мало, потом оказывается, что написал много. Первая моя книга по договору должна была равняться шести печатным листам, а написал 20. Начиная роман о Грибоедове, я опять подумал, что напишу листов 6, и даже заключил такое условие с журналом, а вышло больше двадцати. Но теперь, когда я хочу написать маленькую вещь, я знаю, как это делается. Я пишу ее в маленьком блокноте. Нет большого листа без линий, похожего на ледяной каток, по которому вы можете шататься справа налево и как угодно,— есть узкоколейка блокнота. Так мне удалось написать небольшой рассказ.

12

Буду откровенным: когда садишься за белый лист, не знаешь, что выйдет. Большая неопределенность, серо кругом, куда пойдет? Вдруг я разучился писать, и все разбрелось, все вывалилось из рук?

Начинается: люди начинают умничать, заикаться и говорить приблизительными словами, которые лежат тут же, на столе, не дальше пепельницы. А надо было путешествовать, пройти сквозь стену, выйти на улицу, за город. Скоро начнутся описания природы (ужас!). Ну что ж. Это не у меня серый период неуверенности, это у моих героев (потому что у всех людей и во всех состояниях он бывает. Кстати, потом все это можно будет вычеркнуть). Это мои герои, люди злятся, топчутся, не знают, на что решиться. Пространство романа вышло из моего повиновения. Сдаюсь: сегодня утром, такого-то числа, я временно потерял власть и не имею права дергать и утомлять людей (не совсем бумажных, даже, может, совсем

не бумажных). Я становлюсь рядом с людьми романа. Пусть, в самом деле, человек ходит так, как может и считает нужным. Пусть он сам изворачивается. Через час работы по старой дружбе они возвращают мне власть.

13

Все идет, все налажено,— мелочь портит все. Мелочь, неловкость — не все объясняется. Какие-то еще, по-видимому, необнаруженные черты, которые даже не гармонируют с тем, что описано и на что потрачено много времени. Очень приятно было бы отказаться от этого дела — так все слажено. В конце концов это ведь только беллетристика. Э, какого черта, пускай не гармонирует! Этот человек жил и имеет право на нецельный характер. Характеры, кроме того, меняются. И вот я не отказываюсь. Я не могу отказаться от лишних черт, мне не нужно черных и белых, мне нужно объяснить самому себе, почему это сделалось так, а не иначе.

14

Нельзя сказать, чтоб я любил образцовый порядок при работе,— порядок на столе, в частности. Мне нужна стратегическая линия, а не голый стол с аккуратно разложенными листиками и раскрытыми книжками, готовыми для употребления. Я должен *вспомнить* справку, которая нужна, добыть ее мышечным усилием, растолкать книги, перетряхнуть листки и тетради, с тихой яростью переползти к полкам,— и только тогда становится ясно, что эта справка не нужна.

По пути к ней, ища ее, непременно натолкнешься на окно, на улицу, на мысль гораздо более важную, чем вся эта справка.

15

Начало приходит обычно на улице — фразой, не фразой, словесной походкой.

16

Нужен пункт, лежащий вне, для того чтобы проверять то, что пишешь. Это странное признание. Нужен умный завиток ковра или шкаф бычьей внешности, зашедший в комнату из другого измерения, попавший сюда из другого геологического пласта. Он нужен как свидетель, как оценщик, как метроном. Он — неясное присутствие собеседника, читателя. Он крепкий, рыжий, не жалуется, молчит, посматривает на меня. У него есть свои качества, которые я уважаю.

И я не уважаю качеств знакомого, застрявшего в комнате, когда я работаю, по вежливости или навязчивости и старающегося не шуметь и не смотреть на меня. Пишут, как любят,— без свидетелей.

История русской литературы

ПУШКИН

Два факта останавливают прежде всего внимание исследователя Пушкина: 1) многократное и противоречивое осмысление его творчества со стороны современников и позднейших литературных поколений и 2) необычная по размерам и скорости эволюция его как поэта.

Переосмысление литературных произведений — факт общий. Таков же факт борьбы младших литературных поколений со старшими. Но и борьба с Пушкиным и переосмыслением его имеют необщий характер. Пушкин побывал уже в звании «романтика», «реалиста», «национального поэта» (в смысле, придаваемом этому слову Аполлоном Григорьевым, и в другом, позднейшем), в эпоху символистов он был «символистом». Надеждин боролся с ним как с пародизатором русской истории по поводу «Полтавы», часть современной Пушкину критики и Писарев — как с легкомысленным поэтом по поводу «Евгения Онегина». Самая природа оценок, доходящая до того, что любое литературное поколение либо борется с Пушкиным, либо зачисляет его в свои ряды по какому-либо одному признаку, либо, наконец, пройдя вначале первый этап, кончает последним,— предполагает особые основы для этого в самом его творчестве. Эволюционный диапазон Пушкина нередко в понимании XIX в. подменялся понятием широты и универсальности его жанров: лирики, эпоса, стиховой драмы, художественной прозы и журнальных жанров. Между тем жанровая универсальность была общим признаком литературы 20-х годов (Кюхельбекер, например, писал и лирические стихотворения, и поэмы, и стиховые драмы, и художественную прозу, и работал во всех журнальных жанрах). Понятие жанровой широты по отношению к Пушкину оказывается менее существенным, нежели быстрая, даже катастрофическая эволюция его творчества: «Руслан и Людмила» отделена от «Бориса Годунова» всего пятью годами. Оба основных факта находят объяснение в самых писательских методах Пушкина.

У Пушкина не было ученичества в том смысле, как оно было, например, у Лермонтова. Острый интерес последних лет XIX в. и символистов к его так называемым «лицейским стихотворениям»

вполне оправдан, и если все же в конце концов преобладает мнение, выраженное Брюсовым, что «лицейские стихи представляют интерес более исторический и биографический, нежели художественный»,— это проистекает от неправомерного сопоставления лицейской лирики с позднейшею. Пушкин никогда не отказывался от лицейских стихов. Будучи уже зрелым поэтом, работая над «Евгением Онегиным» и «Борисом Годуновым», в 1825 г. Пушкин подготовляет к печати лицейские стихи, и рецидив лицейских приемов можно увидеть в таких стихотворениях этого года, как «Пред рыцарем блестит вода» (из Ариостова Orlando Furioso), «С португальского» («Там звезда зари взошла»), «Лишь розы увядают» и др. Подробный анализ этой позднейшей редакторской работы Пушкина над его лицейской лирикой не произведен и выводы не сделаны. А между тем они могли бы выяснить многое. Эти поправки выражаются главным образом: 1) в сокращениях текста: 2) в лексическом упорядочении или изменении лексической окраски; 3) в семантическом обогащении текста.

Примером сокращения может служить редакция 1825 г. стихотворения «Красавице, которая нюхала табак». В стихах:

Тогда б, в сердечном восхищенье,
Рассыпался на грудь и, может, сквозь платок
Проникнуть захотел... о сладость вожделенья!
До тайных прелестей, которых сам Эрот
Запрятал за леса и горы,
Чтоб не могли нескромны взоры
Открыть вместилище божественных красот.
Но что! мечта, мечта пустая!

— выпущены стихи 3 — 5. Несомненно, эротизм, хоть и перифрастический, стихов мог показаться неудобным для печати, но любопытна свобода самого сокращения, перерыв на недоконченной фразе: «и может сквозь платок... Но что! мечта, мечта пустая!» Таким образом, вместо развитого перифрастического описания дается как бы свобода для догадок; перерыв, пауза на слове «платок» замещает его и этою «свободою смысла» обогащает.

Примером семантического обогащения может служить позднейшая редакция «Элегии» («Я видел смерть»). Стихи:

Я видел гроб; открылась дверь его,
Душа, померкнув, охладела,

изменены: «К нему душа с надеждой полетела»; стих «схожу я в хладную могилу» изменен: «схожу в отрадную могилу»; «Едва дыша, в болезненном боренье» изменено: «едва дыша, томясь еще желаньем. Вместо прямого развертывания темы имеем в результате осложнение темы противоречащими мотивами.

Наконец примером лексического упорядочения может служить редакция 1825 г. стихотворения «Амур и Гименей». Стихи: «Его *дурачество* вело, *Дурачество* ведет Амура» изменены на: «Его безумие вело, Безумие ведет Эрота»; характеристика Гименея: «Он из Кипридиных *детей*, *Бедняжка дряхлый* и ленивый»; изменены: «Он сын Вулкана молчаливый, холодный, дряхлый и ленивый»; беседа Эрота с Гименеем: «Помилуй, *братец* Гименей! Что это? Я стыжусь, *любезный*» изменены: «Развеселися, Гименей! Забудь, товарищ мой любезный».

Факт длительного и неоднократного перерабатывания Пушкиным лицейских стихотворений (например, «Элегия», «Я видел смерть») указывает на то, что Пушкин считал лицейские стихи не подготовительной черновой работой отроческих лет, а вполне определенным этапом своей поэзии. Самые приемы и результаты переработки указывают, что Пушкин не относился к ним как к сырым материалам, которые можно использовать для новых задач и в новых жанрах, а, напротив, применил новые средства, чтобы наиболее ясно проявились старые задачи. Жанр лицейских стихов оставлялся им в неприкосновенности. В лицейских стихах он является совершенно законченным поэтом особого типа. То была условная лирика, ставившая себе задачей стилизацию, то, что в Германии принято называть Konventionel — Lyrik. Лирика этого типа неразрывно связана с периферией литературного течения, называемого «карамзинизмом». Стилизация совершалась эклектически на основе результатов, достигнутых к тому времени Дмитриевым, Батюшковым и Жуковским. Она была возможна и осуществлялась, так как, казалось, реформа карамзинистов решила надолго вопрос об отношении к поэтическому слову.

Ломоносов и литературное течение одописцев XVIII в., отправляющееся от него, основывали свое отношение к поэтическому слову, как к слову ораторскому, витийственному. «Лирический герой» — рупор оды — оратор, вития с ораторскими жестами.

Эволюция поэзии сказывается сменою отношения к поэтической речи и сменою «лирического героя» — рупора. Смену высокой оды одой сатирической, комбинированной производит Державин. Ода при новом герое-рупоре заполняется описательным и сатирическим материалом, раздвигающим границы жанра и преобразующим ее до неузнаваемости. Этой революции в области жанра предшествовала работа Державина в легких родах: мадригалах, посланиях и т.д. «Лирический герой» был взят из смежного ряда прозы (связь «Фелицы» со «Сказкою о царевиче Хлоре» Екатерины). «Мурза» сменяет износившегося «витию». Державин доказывает, что можно «важно петь и играть на гудке».

Литературная эволюция связана со сменою установки и сменою «поэта», «лирического героя-монологиста», от имени которого ведется лирическая речь и который затем переходит в поэзию как

тематический материал, как «литературная личность». Подобно этому Карамзин изменил литературную установку; он сменил «кафедру профессора» на «посох путешественника» и выставил требование «личности»: введение «близких предметов» и «близких идей». «Обычное, то есть истинное» — этот лозунг Карамзина привел к преобразованию жанров. Но неминуемо, когда «герой-монологист» становится тематическим материалом, он приобретает условные черты, а условность эта используется стилизаторами и приводит, рано или поздно, к гибели «героя», к смене его другим. Окраска «литературной личности» в тона библейские, восточные, античные, национальные и т.д., конечно, не случайна, это маскировка, которая, подобно сценическому гриму, мотивирует характер монолога.

Ко времени лицейского Пушкина «естественная поза» карамзинистов уже была близка к тому, чтобы обнаружилась условность ее. «Сентиментализм» уже был отчасти тем, чем остался для позднейших поколений. Младшее поколение лириков — Жуковский и Батюшков, расходясь по генетической основе своего искусства между собою и вовсе не совпадая с Карамзиным и его товарищами по жанрам, обновили течение. «Мудрец» и «мечтатель» получили новые черты. К 1814 г. определилось и сконструировалось течение старших архаистов, «Беседа любителей российской словесности», борьба с которою дала новый материал для тем и для теории. Возникает «Арзамас» — шуточное и даже шутовское объединение, имеющее характер пародии на академию, с того времени уже сделавшуюся нарицательным именем литературной косности, и на воинствующий отряд старого поколения, проповедующего ломоносовские и державинские принципы,— «Беседу». Возникает пародическая и памфлетная литература с обеих сторон, карамзинисты выходят внешне победителями, но с 1818 г. дело принимает другой оборот: течение оказывается исчерпанным в его теоретических основах. Самый «Арзамас» был обществом, уже далеким от салона карамзинистов и разнородным по составу и направлениям. Пародические имена членов «Арзамаса» (все члены назывались по героям и словам баллад Жуковского) — та же знакомая маскировка, она была сделана с полемическими целями, но совершилась уже при полном осознании литературности лирических героев центрального руководящего поэта*. Литературная борьба и разнородные элементы поэтов, так или иначе связанных с карамзинизмом, дают материал для Пушкина-стилизатора — «лицейского Пушкина».

Его лицейские письма представляют собой настоящие «послания» карамзиниста (так и называет их Пушкин в письме к В. Л. Пушкину

---

* «Нерасположение Любителей российского слова к новым явлениям в нашей литературе подало мысль арзамасцам назвать своих участников именами и словами, встречающимися в балладах Жуковского, которые особенно не нравились тогда защитникам серьезной поэзии и старых форм стихотворства». *Анненков.* Материалы. С. 49.

от 1816 г.). Они написаны прозой и стихами (не цитатными, а собственными), что является каноническим для эпохи Карамзина (ср. его письма к Дмитриеву), заново пересмотревшей вопрос об отношении стиховой и прозаической речи и ориентировавшей стих на прозаические темы; они по-карамзински маскируют и перефразируют адресата: «Нестор Арзамаса» (В. Л. Пушкин), «князь — гроза всех князей-стихотворцев на Ш.» (П. А. Вяземский). Подобным же образом маскируется, стилизуется, перефразируется и сам автор и его быт: «царскосельский пустынник, которого... дергает бешеный демон бумагомарания», «девятимесячная беременность пера ленивейшего из поэтов-племянников».

По поводу лицейской лирики Пушкина обычно говорят о ее эротической тематике, в особенности о влиянии на нее легкой французской поэзии, «poésie fugitive». Но вспомним, что к 1816 г. относится знаменитая речь Батюшкова «О влиянии легкой поэзии на язык», в которой теоретически обосновано значение «легкого рода» (жанра) и, в частности, эротического рода. Вспомним, что русская лирика от конца XVIII в. до середины первого десятилетия XIX в. имела уже зрелые и устойчивые жанры «легких родов»: послания (трехстопные и четырехстопные, являющиеся разными жанрами), застольные песни, элегии (вольно-ямбические, четырехстопные и шестистопные), «романсы», «сказки» (contes), эпиграммы и пр. Таким образом, вопрос о французских влияниях и «лицейской лирике» Пушкина есть прежде всего вопрос не о материале, не о литературном стимуле, а вопрос о влиянии «poésie fugitive», общий вопрос того времени, но не частный вопрос изучения Пушкина. Пушкин двигался по пути, уже известному в русской поэзии. Как поэт-стилизатор, лицейский Пушкин эклектически развивает все упомянутые жанры, употребляя «условно-античную» и «оссиановскую» окраску Батюшкова, «рыцарскую» и «идиллическую» окраску Жуковского по соответствующим жанрам и вне жанров.

К 1826 — 1828 гг. относится внимательная стилистическая критика Пушкина по отношению к Батюшкову. «Главный порок в сем прелестном послании (в «Моих Пенатах».— *Ю.Т.*), пишет он, есть слишком явное смешение древних обычаев мифологии с обычаями жителя подмосковной деревни. Музы — существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло; но норы и келии, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином Суворовского солдата с двуструнной балалайкой. Это все друг другу слишком уже противоречит».

К стихам Батюшкова:

К чему сии куренья
И колокола вой,
И томны псалмопенья
Над хладною доской,

— Пушкин делает примечание: «Стихи прекрасные, но опять то же противуречие». Такова же заметка его: «Сильваны, нимфы и наяды — *меж* сыром выписным и гамбургским журналом!»*

Он отмечает у Батюшкова «неуместные библеизмы», а по поводу эпитета «скальд — царь певцов» пишет: «Скальд и бард одно и то же, по крайней мере — для нашего воображения».

То, что отмечалось Пушкиным в Батюшкове, наличествует еще в большей мере в его лицейской лирике: это — противоречивость лексических рядов (она, главным образом, и изгонялась, как мы видели, Пушкиным при редактировании). После «седеющей на холме тьмы» из элегических рядов Жуковского, его же «мирной неги» и «нагоревшей свечки» следует батюшковский «богов домашний лик в кивоте небогатом» и «бледный ночник пред глиняным пенатом» (с батюшковским смешением рядов); эклектизм лексический дает в результате даже простое семантическое противоречие:

И т и х и й, т и х и й л ь е т с я г л а с,
Д р о ж а т златые струны.
В г л у х о й, б е з м о л в н ы й м р а к а час.
Поет м е ч т а т е л ь юный;
Исполнен т а й н о ю т о с к о й,
М о л ч а н ь е м в д о х н о в е н н ы й,
Л е т а е т р е з в о ю р у к о й
На лире о ж и в л е н н о й.

(Мечтатель)

Маскировка поэта и адресатов в посланиях делается тем же порядком, что и маскировка предметов, в эклектической путанице лексических рядов.

Лирический герой «К сестре»:

поэт младой
мечты невольник милый
Чернец небогатый
узник
расстрига.

Герой «Пирующих студентов»:

1. А п о с т о л неги и прохлад
Мой добрый Галич, vale!
...Главу венками убери,
Будь нашим п р е з и д е н т о м.
2. ...милый наш певец,
любимый А п о л л о н о м.
Воспой властителя сердец
Г и т а р ы тихим звоном.

---

* *Майков Л.* Пушкин о Батюшкове //Пушкин: Биографические материалы и историко-литературные очерки. Спб., 1899. С. 294 — 295.

Адресат послания «К Батюшкову»:

Философ резвый и пиит.

В итоге семантическая какофония:

И звездночных при бледном свете,
Плывущих в дальной вышине,
В уединенном кабинете,
Волшебной внемля тишине,
Слезами счастья грудь прекрасной,
Счастливец милый, орошай.

Эта эклектическая маскировка предметов, без учета лексической окраски слов, уживается поэтому легко у Пушкина с сочетаниями, воскрешающими державинский строй, основанный на столкновении далеких лексических рядов:

Хлеб-соль на чистом покрывале,
Дымятся щи, вино в бокале,
И щука в скатерти лежит.
Соседи шумною толпою
Взошли, прервали тишину,
Садятся; чаш внимаем звону:
Все хвалят Вакха и Помону
И с ними красную весну.

Так как лицейский Пушкин не осознает еще значения лексической окраски слов, так как она служит только для маскировки предметов, размеры стихотворений оказываются расширенными: предмет влечет за собою описание, картину, ассоциативно с ним связанную. Лирический сюжет развивается прямо и исчерпывающе.

Нужны были особые условия, чтобы прервать порочный круг этой эклектической, стилизаторской лирики. Кризис относится к 1817 — 1818 гг. — годам окончания лицея и распада «Арзамаса».

К этим годам в лицейской лирике Пушкина оказались уже замаскированными, загримированными под оссиановские, античные и шуточно-карамзинистские тона: «любовницы», друзья, товарищи и профессора адресаты, сам поэт и лицейский быт. (Этот грим впоследствии создал легенду о бурных лицейских кутежах, которых на самом деле не было). К этим годам «Арзамас», пародически загримированный в балладу, проделал большую разрушительную работу: самое шутовство общества похоронило обязательность литературных масок, из которых оно выросло, и поставило вопрос либо о прорыве литературы в общественность (речь Орлова — «Рейна», 1818), либо о новом поэтическом рупоре, о новом поэте.

Для Пушкина биографически кончился лицейский грим. К 1818 г. относится его послание Юрьеву, где поэт сбрасывает его. Именно листок с этим стихотворением, по преданию, судорожно

сжал в руках уходящий из литературы Батюшков и проговорил: «О, как стал писать этот злодей»*:

А я, повеса вечно праздный,
Потомок негров безобразный,
Взрощенный в дикой простоте,
Любви не ведая страданий,
Я нравлюсь юной красоте
Бесстыдным бешенством желаний.

Исключительно биографическими причинами эту смену «лирического героя» объяснить конечно нельзя: «взрощенный в дикой простоте» — мотив, противоречащий и лицейской лирике и биографии одновременно. Но смена «поэта» совершилась, выступает «поэт с адресом»: потомок негров безобразный.

Биография и даже «родословная» у поэтов не только существует, но «вызывается» и даже меняется в итоге смены лирического героя: освещается часть биографии, важная в этом смысле. Так Лермонтов долго воссоздавал и менял свою генеалогию, переходя от шотландца Лермонта к испанцу Лерме. Смена идиллического «Макарова» «дальней Африкой» была, конечно, того же типа. Это было и новым речевым рупором, новым лирическим героем и новою темою «литературною личностью» одновременно. И герой-рупор и герой-тема в течение позднейшей деятельности Пушкина варьировались и меняли функцию. Так, «негр» позже явился руслом для подхода к историческому материалу и для выяснения социальных отношений поэта. («Арап Петра Великого». «Моя родословная».) В середине 20-х годов выступают черты, подготовленные деятельностью любомудров («высокий поэт», ср. «Поэт и чернь»); тогда же в эту тему вступают новые черты столкновения с промышленным веком и подчинения ему («Разговор книгопродавца с поэтом»).

Эта смена лирического героя (речевого рупора) сказывается в лирике отрывом от условной интонации, ориентировавшейся у карамзинистов на «разговор хорошего общества», и в переносе внимания на индивидуальную интонацию. (В стиховых черновиках Пушкина эта выправка интонаций занимает большое место.) Вместе с тем при конкретности «автора» и неминуемо связанной с нею конкретности «лирических героев» и «адресатов» появляется та индивидуальная домашняя семантика, которая не терпит «пояснительных» мест и развитых описаний. Лирические стихотворения Пушкина с 20-х годов не только ведутся от имени конкретного «поэта», но, например, жанр посланий этим совершенно преобразуется: он полон той конкретной недоговоренности, которая присуща

---

* *Анненков.* Материалы. Т. I. С. 55.

действительным обрывкам отношений между пишущим и адресатом. Возобновляя эти действительные отношения, комментаторы совершают, разумеется, необходимую работу. Не нужно только забывать, что все художественное значение этих семантических «ex abrupto»* состоит как раз в читательской работе по конструированию содержания.

Вместе с тем, резко порвав с лицейским гримом, Пушкин не занимается в позднейшем «упорядочением» и «сглаживанием» ошибок стилизатора, а напротив, меняя самое отношение к поэтическому слову, доводит до крайних выводов свою стилизаторскую работу и использует их. Исследователями отмечается тематическая и стилистическая связь между его лицейской и позднейшей лирикой. Лицейские темы и жанры не исчезают, они преобразуются.

В итоге эклектического отношения к предметным рядам, несовместимость их обнаружилась, и в ясное поле выступило не предметное значение слова, а его лексическая окраска. Античное имя и слово остается у Пушкина, изгоняется отношение к нему как к предметному обозначению; то же и с «бытовыми словами» и именами, противоречиво связывавшимися в лицейской лирике. Маскировка предмета перешла в лексический тон, окрашивающий весь текст. «Женское имя,— говорил, по свидетельству Смирновой, Пушкин в позднейшую пору,— так же мало реально, как и все эти Хлои, Лидии или Делии XVIII века. Это только «название». В итоге эти слова не влекут за собой развитых картин и описаний. Одного слова — «названия» достаточно, чтобы вызвать соответствующие ассоциации и заставить читателя двигаться в определенном плане, причем это достигается выдержанностью плана. Слово стало заменять у Пушкина своею ассоциативною силою развитое и длинное описание. Ср. его отзыв о Дельвиге: «...Эту прелесть, более отрицательную, чем положительную, которая не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого, запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях».

Смена «лексического плана» заставляет переключать ассоциации. Ср. послание Чаадаеву (1820), где сначала строго выдержан «античный план»: «грозный храм», «крови жаждущие боги», «жертвоприношение», «эвмениды», «Таврида», «развалины». Здесь не встречается ни единого значения, противоречащего этой античной окраске, но тем не менее здесь и всюду вовсе не возникает предметных ассоциаций, так как просвечивают определенные современные темы. Предметы, их выбор и расположение таковы, что они превращаются в окраску других. Переход к конкретной теме: «Чедаев, помнишь ли былое?» переключает ассоциации, не разрушая их; оба

---

* Внезапно (*лат.*) — *прим. ред.*

ряда оказываются связанными словом «развалины» с многозначительным эпитетом «иные». Этот эпитет не влечет за собою развитого описания, а предоставляет читателю самому догадываться об интимном, домашнем содержании его, самому производить работу по конструктированию этого содержания.

Это отношение к слову как к лексическому тону, влекущему за собой целый ряд ассоциаций, дает возможность Пушкину передавать «эпохи» и «века» вне развитых описаний, одним семантическим колоритом. Это искусство достигает, например в одном послании «К вельможе», совмещения английского, французского, испанского и латинского колоритов и двух веков на несложной лирической фабуле. Дальнейшее утоньшение и обогащение семантического колорита дается связью его с фонетикой стиха: так, в стихотворении «Стамбул гяуры нынче славят» два противополагаемых семантических ряда — «Стамбул» и «Арзрум» — проведены не только в различных лексических планах, но и на различных фонетических средствах (на разной инструментовке стиха, играющей, таким образом, смысловую роль). Это отношение к слову не как к знаку предмета, а как к знаку слова, вызывающему ассоциативные лексические ряды, делают слово у Пушкина двупланным.

Семантическая двупланность стихотворения «Аквилон», 1824 г. («Недавно дуб над высотой в красе надменной величался. Но ты поднялся, ты взыграл... — И дуб низвергнул величавый»), семантическая связь его с революцией декабристов не подлежит сомнению, так же как двупланный смысл стихотворения «Арион» («Нас было много на челне... Погиб и кормщик и пловец! Лишь я, таинственный певец, на берег выброшен грозою»). В стихотворении «Герой», где изображается Наполеон, обходящий и ободряющий чумных больных (этот «возвышающий обман» опровергается «низкой истиной» прозаического примечания о том, что этого не было), было написано во время холеры в Москве и посещения Москвы Николаем. Неудачи польской кампании совпадают с воскрешением 1812 г. (стихотворение «Перед гробницею святой», посвященное Кутузову, причем последние строфы: «Внемли ж и днесь наш верный глас: «Встань, спасай царя и нас» — Пушкиным не печаталось.) Слухи о возвращении декабристов из Сибири совпадают с переводом из Горация:

Кто из богов мне возвратил
Того, с кем первые походы
И браней ужас я делил,
Когда за призраком свободы
Нас Брут отчаянный водил?
...Когда я, трепетный квирит.
Бежал, нечестно брося щит,
Творя обеты и молитвы?
Как я боялся, как бежал!
Но Эрмий сам внезапной тучей
Меня покрыл и вдаль умчал,
И спас от смерти неминучей.

...Я с другом праздную свиданье,
И рад рассудок утопить.

«Предметный» герой пьесы имеет имя и фамилию. Это Кюхельбекер*. Призрак свободы, за которым водил поэта «отчаянный Брут», предметно это революция декабристов.

Подобным же образом безупречно выдержанная в стиле «подражания латинскому» ода «На выздоровление Лукулла», относящаяся к тому же 1835 г., является пасквилем на гр. С. С. Уварова** Но не следует думать, что нужно просто подставлять предметных героев в стихотворении: предметный герой сосуществует со своим стиховым двойником. Вся суть в колебании этих двух планов.

Стихотворение «К Н.***» («С Гомером долго ты беседовал один»), выдержанное в высоких антично-библейских лексических рядах, вызвало, например, легенду об «адресате», изложенную Гоголем: «адресатом» Гоголь назвал императора Николая. В последнее время доказано, что стихотворение относится к Гнедичу. Но Гнедич оказывается только «предметным» адресатом, стоящим вне стихотворения. Он не лезет в текст в силу слишком непроницаемой семантической окраски стихотворения. Предметный герой не дан, а задан.

Семантическая система Пушкина делает слово у него «бездной пространства», по выражению Гоголя. Слово не имеет поэтому у Пушкина одного предметного значения, а является как бы коле-

---

* Ср. письмо Пушкина к П. А. Осиповой от 26 декабря 1835 г.: «L'empereur vient d'accorder la grâce de, la plupart des conspirateurs de 1825, entre autres à mon pauvre Кюхельбекер. По указу должен он быть поселен в южной части Сибири. C'est un beau pays, mais je le voudrais savoir plus pres de nous; et peut-être lui permetta-t-on de se retirer sur les terres de M-me Glinka, sa soeur: Le gouvernement a toujours eu pour lui de la douceur et de l'indulgence». (Переписка. Т. III. С. 260). Стихотворение относится к 1835 г. Приурочение его к точной дате не удавалось (Лернер относит его к марту 1835 г., Гофман приходит к заключению, что оно написано не позже 1835 г. «и неизвестно когда именно», и высказывает предположение, что пьеса написана раньше — до 1835 г., быть может, в начале 30-х годов»). Приведенными соображениями дата уточняется. Это, по-видимому, декабрь 1835 г. Стихотворение не печаталось при жизни Пушкина. Пушкин предназначил его как вставной номер в «Египетские ночи». Его должен был цитировать Петроний, с характерной ремаркой, в которой есть намек на современность, есть о т н о ш е н и е Пушкина: «Хитрый стихотворец хотел рассмешить Августа и Мецената своей трусостью, чтобы не напомнить им о другом».

** Употребляю термин «пасквиль» без того пейоративного оттенка, который внесен в это слово позднее. Пасквиль в 20 — 30-х годах был совершенно законным жанром, имевшим такого славного представителя, как сатира «На временщика» Рылеева. Ср. «Опыт науки изящного» Галича, 1825, где сатира делится на сатиру личную (пасквиль), частную и общую. § 224. С. 209 — 210: «Пасквиль обнаруживает заразительный образ мыслей и поступков отдельного лица и жертвует спорною его честью общему благу, карая по сей причине только таких безумцев и порочных, коих пагубное влияние на общественную нравственность н и к а к и м и другими средствами отвращено быть не может». Также § 226: «Сатира личная... своевольна, обращается без разбору и к дурачествам, и к странностям, и к порокам, не исключая физических, и любит оригиналы отечественные и современные».

банием между двумя и многими. Оно многосмысленно. Послание Катенину «Напрасно, пламенный поэт» может быть воспринято как дружеское и даже в известной части комплиментарное, тогда как на самом деле в нем есть два плана: «предметных» укоризн и насмешек, лексически преобразованных в противоположное.

Семантика Пушкина — двупланна, «свободна» от одного предметного значения и поэтому противоречивое осмысление его произведений происходит так интенсивно.

Легко заметить результаты эволюции: тогда как лицейский Пушкин движется почти исключительно в лирических жанрах, Пушкин после перелома, окончательные результаты которого мы только что очертили (но процесс которого углублялся и расширялся хотя и с катастрофической быстротой, но, разумеется, последовательно), является поэтом большой формы. Лицейская лирика, таким образом, была как бы опытным полем для эпоса, так же как естественно и органически эпос повел впоследствии Пушкина к стиховой драме. Позднейшая лирика уже не имеет этого характера.

Одним из результатов победы карамзинского течения было уничтожение, выведение за круг действующей литературы героической поэмы — эпопеи. Запоздалые «Александроиды» и «Сувороиды» были столь несвоевременным явлением, что никакого существенного значения не имели. Героическая, но бесплодная попытка архаиста Шихматова вернуться к героическому эпосу в поэме «Петр Великий» была похоронена эпиграммой Батюшкова:

Какое хочешь имя дай
Твоей поэме полудикой:
Петр Длинный, Петр Большой, но только
Петр Великий
Ее не называй.

Господство «среднего штиля» выразилось в лирике вытеснением «оды» (впрочем, утратившей резкую жанровую характеристику еще при Державине), а в эпосе — вытеснением эпопеи. Господствовала conte — легкая, новеллистическая поэма (Козодавлев, Дмитриев, Батюшков и др.).

К 1815 г. относится первый серьезный эпический опыт Пушкина — «Бова». Батюшков, который в то время уже решился изменить эпикурейское направление своей поэзии и настаивал на том, чтобы Жуковский занялся поэмой о Владимире Святом, подал и юноше Пушкину совет «посвятить свой талант важной эпопее»*.

Свидетельство о том сохранил нам сам Пушкин во втором своем послании к Батюшкову, относящемся к 1815 г.:

---

* *Майков Л.* О жизни и сочинениях К. Н. Батюшкова //Сочинения К. Н. Батюшкова. Спб., 1887. Т. I. С. 253.

А ты, певец забавы
И друг пермесских дев,
Ты хочешь, чтобы, славы
Стезею полетев,
Простясь с Анакреоном,
Спешил я за Мароном
И пел при звуках лир
Войны кровавый пир.

Неудача Жуковского и отказ Пушкина в деле создания важной, героической эпопеи понятны: работа карамзинистов слишком изменила характер литературы и опорочила грандиозные жанры. Пушкинский «Бова» начинается с того же, чем кончается послание к Батюшкову: с отказа от эпопеи и всего строя старой литературы, который ее позволял осуществлять; помимо примера опороченных еще Буало «северных» тем для эпопеи (Шапелен) и примера опороченных самим Батюшковым национально-героических тем для эпопеи (Рифматов-Шихматов) вступление к поэме опорачивает довольно смело даже для карамзинистов, предпочитавших нападать на второстепенные явления,— Мильтона и Камоэнса. Выбор примера для подражания — Вольтер, но не Вольтер «Генриады», а Вольтер contes — имя А. Н. Радищева, как автора поэмы «Бова» это достаточно поясняет*. Выбор фантастически-народной темы был вполне понятен в ту пору, «легкие» эпические произведения XVIII в. и карамзинистов его предсказывали. Этот выбор остался неизменным у Пушкина и во второй его поэме «Руслан и Людмила». Но тогда как «Руслан и Людмила» произвела жанровый переворот в русской поэзии, «Бова» остался незначительным и не доведенным до конца опытом.

Это объясняется тем, что Пушкин не наткнулся еще на разрешение важнейших вопросов поэтического стиля. Условная маска карамзинистского поэта causeur'а была достаточно выработана уже Карамзиным («Илья Муромец») и Херасковым («Бахариана»). (Поэма является близким подражанием «Илье Муромцу» Карамзина.) Наличие эротики, нарочитая литературность (вступление о героической эпопее), отступление в образах (у Карамзина — эротическая перифраза пейзажем, у Пушкина — отступление о Наполеоне), обращение к читателю и т.д. — все эти черты наличествуют в поэме. Пушкин действовал как стилизатор. Это явствует из стиля поэмы, представляющего неорганическое смешение предметных рядов, характерное для всей его лицейской продукции. В полном соответствии с лицейской лирикой и предметные ряды и ряды героев: Бендокир

---

* Следует отметить, что Пушкин считал А. Н. Радищева также автором поэмы «Алеша Попович», принадлежавшей его сыну Н. А. Радищеву (статья Пушкина о Радищеве).

слабоумный, царь Дадон и рядом Лекарь славный, Эскулапа внук, Эзельдорф, «обритый весь»; «Отче наш и Богородица» рядом с Эротом. Главным элементом, который повлек за собою всю систему, был здесь метр. Метр, которым написана поэма (четырехстопный безрифменный хорей с дактилическим окончанием), употреблялся ранее Карамзиным, Херасковым, но это был метр легкой conte, метр сугубо говорной, «козерский».

«Руслан и Людмила» задумана в лицейское время, Пушкин работал над нею в годы перелома, окончена она в 1820 г. Ни одна поэма, по свидетельству Анненкова, не стоила Пушкину столько труда и ни одна не вызвала такого негодования и восхищения. Этою поэмою Пушкин совершает жанровую революцию, и вне понимания ее не может быть осознан пушкинский эпос.

Карамзинисты и теоретически и практически уничтожали героическую поэму, но вместе с ней оказался уничтоженным эпос, большая форма вообще. Несмотря на размеры, иногда довольно значительные, «сказка», conte воспринималась как младший жанр, как мелочь.

В «Руслане и Людмиле» Пушкин принимает жанр сказки, но делает ее эпосом, большой эпической формой. Связь с «Бовой» в «Руслане и Людмиле» сказывается как тематическим, фабульным материалом сказки),* (ср. даже деталь, например «чох» немца лекаря в «Бове» со знаменитым «чохом» головы в «Руслане и Людмиле»), так и характером авторского лица. И то и другое, однако, изменилось.

Поэма написана четырехстопным ямбом. Важность метра в жанровом отношении, его жанровая роль не подлежит сомнению. Послания, написанные трехстопным, четырехстопным и шестистопным ямбами, являются тремя совершенно разными жанрами. В том или ином метре (и даже в частных чертах его) есть целый ряд смысловых условий. Таким образом, метр является очень существенным компонентом стиховой речи, а не внешней ее формою. Этим объясняется, что метр может быть окрашен своими жанровыми компонентами. Так, известные формы ямба неминуемо вызывают окраску эпопеи, оды и т.д. Вступая в другие жанровые их соединения, эти формы своей окраски не теряют: но функция окраски меняется. Когда в «Домике в Коломне» Пушкин отходит от своего прежнего эпоса, это сказывается в первую очередь в борьбе со старым метром и его метрическими целыми (строфа, абзац). Работа над новою стиховою драмой точно так же влечет за собой у Пушкина пересмотр

---

* Нельзя не отметить роли «сказочного» элемента, с одной стороны, и нового метра, с другой, в самые ответственные эпохи создания эпоса. Так, в 1866 — 1870 гг. Некрасов создает новый народный эпос на основе «сказки» и особого метра, представляющего новую разновидность говорного стиха. К этому же времени Полонский создает младший эпос «Кузнечик-Музыкант» на основе метра «натуралистов-поэтов» и травестийных масок.

метрических вопросов и отказ от классического метра драмы александрийского. Четырехстопный ямб, с которым связаны главные поэмы Пушкина, представлял ряд смысловых условий, важных для жанра поэмы. Прежде всего, с ним не была связана определенная жанровая окраска: четырехстопным ямбом писались в XVIII — XIX вв. и оды торжественные и оды «горациански-анакреонтические» (Капнист) и бурлескно-пародические поэмы XVIII в. («Энеида» Осипова), и contes, сказки («Сон» Козодавлева), и, наконец, послания. Все, за исключением героической поэмы. Ко времени написания «Руслана и Людмилы» четырехстопный ямб был по преимуществу лирическим стихом, а в посланиях очень быстро исчезла определенная замкнутая строфа, чем стих этот стал удобен для неравномерных стиховых абзацев и чем он получил большую свободу в чередовании, количественном и качественном, строк с мужским и женским окончанием.

Эта неопределенная жанровая функция метра освобождала Пушкина от ассоциаций с готовыми эпическими жанрами как старшими, так и младшими и давала возможность легкого перехода от повествования в собственном смысле к лирике.

В conte с говорным стихом авторское лицо, лицо рассказчика доминировало и окрашивало всю стиховую речь. В «Бове» перед нами чистое явление стихового сказа, подсказанное самым метром поэмы. В «Руслане и Людмиле» авторское лицо то появляется, то исчезает. Оно дано в виде обращений к читателю, риторических вопросов, замечаний и, наконец, выделено в особые группы, так называемые «отступления». «Отступления» были характерны и для эпоса карамзинистов, но благодаря говорному стиху не осознавались как отступления: все было в одинаковой мере «рассказом» (так называли тогда «сказ»).

Гибкий четырехстопный ямб, как губка, впитывал в себя лирику, и лирика была ощутительна как отступление. Таковы элегические отступления в песне I («Ах, если мученик любви»), песне V («Я помню маленький лужок» и «Зачем судьбой не суждено»), таков же элегический зачин VI песни. Зачины же песен II — IV были как бы посланиями, переселившимися в поэму; а песня дев в IV песне поэмы — вставным романсом. И автор и читатель меняются в продолжение поэмы в зависимости от самого материала. Автор — то эпический рассказчик, то иронический болтун, сам забывающий, о чем идет речь (песнь V, «Да впрочем дело не о том», «Но полно, я болтаю вздор»). Это происходит оттого, что жанр поэмы оказался комбинированным в «младший эпос», в «conte» замешалась лирика (элегия, послание, а в картине боя — ода).

Пушкин остается в пределах «conte» по теме (волшебная народная сказка) и по вытекающей из темы сложности фабулы (ср. сложность фабулы «Бахарианы»), но гибкость и переменность материала, а

вместе и способа его подачи (авторское лицо) выводит его на новую дорогу. Оставаться в кругу лексического однообразия «среднего штиля», выработанного карамзинистами, Пушкин не мог. Оно есть в поэме кусками. Но переход из одного тона в другой требовал нового стиля.

К 1818 г. относится кризис карамзинизма, к тому же году относится сближение Пушкина с архаистом Катениным. Элементы «высокого» и «низкого» штилей взамен нормативного однообразия «среднего штиля» были использованы Пушкиным для различной окраски материалов, а «низкий» словарь — для новой трактовки «народности». В итоге поэма перестала быть «легкой сказкой», на основе «младшего эпоса» вырос комбинированный жанр с использованием других, лирических жанров (что еще подчеркнуто лирическим эпилогом) и с частичным переходом в героический эпос (ср. знаменитый «бой» в VI песне, послуживший образцом для Полтавского боя в «Полтаве» и для лермонтовского «Бородина»; Кюхельбекер ставил его выше, чем бой в «Полтаве»).

Поэма, будучи по тематической основе «легкой сказкой», имела все притязания стать новым большим эпосом. Шум и журнальная война по поводу нее превышает впечатление, произведенное позже каким-либо другим произведением Пушкина. Это было подлинной жанровой революцией. Озлоблены были вовсе не старшие архаисты, как это обыкновенно изображается, а либо «беспартийные консерваторы», либо те же старшие карамзинисты и близкие к ним. Воейков, описательный поэт, писавший в стиле старших карамзинистов и близкий к ним, нападал на «подлость» слов в поэме. «Житель Бутырской слободы» возмущался тем, что «народная сказка» преподнесена серьезно. Вожди старших карамзинистов не поняли, не увидели поэмы: Карамзин назвал ее «поэмкой», т.е. принял за мелочь. Дмитриев сравнивал ее с пародическим бурлеском XVIII в., «Энеидой» Осипова и осуждал ее эротизм.

Пушкин был, разумеется, неравнодушен к этой словесной войне. Уже в 1828 г., переиздавая вторым изданием поэму, он написал к ней предисловие, в котором бесстрастно выписал все бранные отзывы, оставив их без возражения. Тем явнее была ирония. К одной критике отнесся Пушкин, однако, особо внимательно — это была статья, которая вышла из круга Катенина и которую Пушкин сначала приписывал Катенину. Статья состояла в ряде вопросов о фабульных неувязках в поэме («слабость создания поэмы»). С последним Пушкин был согласен («Заметка о «Руслане и Людмиле»).

Обычный путь среднего писателя состоит в выправлении «недостатков механизма» и в честном выборе «пути наибольшего сопротивления»: научиться тому, что не удается. В современной литературе это носит название «учебы». Эволюционный путь Пушкина не таков. Вместо того чтобы «увязывать» фабулу, он

начинает строить свой эпос вне фабулы. Полный отказ от «conte», перерез пуповины с этой традицией, влечет за собою отказ от сложной, развитой фабулы. В результате комбинированного жанра «Руслана и Людмилы» была нащупана эпическая пружина большой мощности. В этой поэме обнаружились как бы два центра «интереса», динамики: 1) фабульный, 2) внефабульный. Сила отступлений была в переключении из плана в план. Выступало значение этих «отступлений» не как самих по себе, не статическое, а значение их энергетическое: переключение, перенесение из одного плана в другой, само по себе двигало. Подобно этому сравнение (шире, образ) у Пушкина в этой поэме перестало быть уподоблением, сравнением предмета с предметом: оно тоже стало средством переключения. Похищение «Руслана и Людмилы» сравнено с тем, как похищает коршун у петуха курицу. Переключение из «страшного замка колдуна» в «курятник» получается огромный силы и удается вовсе не из-за слабого слова «так» («Так видел я»), а благодаря стилистической образной связи: петух — «султан курятника спесивый», «трусливая курица» — «подруга», «любовница», коршун — «цыплят селенья старый вор», «принявший губительные меры», «злодей». Что это оказалось устойчивым результатом в конструкции образа, явствует из подобного же образа-отступления в «Онегине» «о волке и ягненке» и в «Графе Нулине» о кошке и мыши.

При этой внефабульной динамике сами герои оказались переключаемыми из плана в план. Осталось, в сущности, только амплуа героев, на которые нагружается разнообразный материал. Самым широким по захвату фабульного материала и самым невесомым оказался главный герой. К 1825 г. относится «Опыт науки изящного» лицейского учителя Пушкина, Галича, в котором говорится о герое эпопеи как о «мнимом средоточии», являющемся только точкой пересечения фабульных линий: «Круг жизни, раскрывающийся в эпопее, конечно, имеет нужду в средоточии, из коего разом обозреваются все явления и формы, и сие то идеальное, мнимое средоточие есть — герой»*. При переносе центра тяжести на внефабульный ход, на смену материалов, «мнимый герой» становился «свободным героем», носителем разнородного материала.

«Кавказским пленником» сразу же после «Руслана и Людмилы» открывается ряд «южных» поэм Пушкина. Есть ряд литературных условий, при которых исторический и современный национальный материал становится литературным, в частности поэтическим. «Руслан и Людмила» была сказкой, в которой была подновлена (относительно) «народность», что и выразилось в противоречивом

---

* Опыт науки изящного, начертанный А. Галичем. Спб., 1825. § 171. С. 162 — 163.

эпитете Пушкина «русский Ариост», который носится в 20-х годах. Выход в экзотику «южных» поэм, как это ни странно, совпадал с теоретическим требованием «народности» в новой литературе, назвавшей себя «романтическою»: так, О. Сомов в книге «О романтической поэзии» 1823 г. указывает на живописность национальных материалов, в которые зачисляет и Сибирь, и Украину, и Кавказ, и Крым*. Так, экзотические поэмы Пушкина были в сознании современников романтическими не только в силу их настроения, рвавшего со старой эпической традицией, но и по материалу. В «Кавказском пленнике» этот переход на «национальность» и на «современность» в фабуле закреплен эпилогом, который Вяземский называл «славословием резни» (кавказской). В соответствии с этим «Кавказский пленник» уже не «поэма», а «повесть», по пушкинской терминологии, на которой он, впрочем, не настаивал, ибо определенное название новых жанров указывало бы, что жанр уже стабилизовался. Принципы новой вещи были яснее всего указаны самим Пушкиным: «Недостатки повести, поэмы или чего вам угодно»; «описание нравов черкесских... не связано с происшествием и есть не что иное, как географическая статья или отчет путешественника». «Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести, но все это ни с чем не связано и есть истинный hors

---

*О романтической поэзии. Опыт в трех статьях //Соч. Ореста Сомова. Спб., 1823, статья III. «Часто я слыхал суждения, что в России не может быть поэзии народной, что мы начали слишком поздно; ...что природа нашего отечества ровна и однообразна, не имеет ни тех блестящих прелестей, ни тех величественных ужасов, которыми отличается природа некоторых других стран... что век рыцарства для нас не существовал; что никакие памятники не пережили у нас старых былей, что преданий у нас весьма мало, и те почти не поэтические, и пр. и пр... Несправедливость сего мнения, хотя сама собою опровергается, когда мы посмотрим вокруг себя и заглянем в старину русскую» (С. 83 — 84). «Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляются испытующему взору в одном объеме России совокупной! Не говоря уже о собственно русских, здесь являются малороссияне, с сладостными их песнями и славными воспоминаниями; там воинственные сыны тихого Дона и отважные переселенцы Сечи Запорожской: все они... носят черты отличия в нравах и наружности. Что же, если мы окинем взором края России, обитаемые пылкими поляками и литовцами, народами финского и скандинавского происхождения, обитателями древней Колхиды, потомками переселенцев, видевших изгнание Овидия, остатками некогда грозных России татар, многоразличными племенами Сибири и островов, кочующими поколениями монгольцев, буйными жителями Кавказа, северными лапонцами и самоедами... Ни одна страна в свете не была столь богата разнообразными поверьями, преданьями и мифологиями, как Россия... кроме сего сколько в России племен, верующих в Магомета и служащих в области воображения узлом, связующим нас с Востоком. И так, поэты русские, не выходя за пределы своей родины, могут перелетать от суровых и мрачных преданий Севера к роскошным и блестящим вымыслам Востока» (С.86 — 87). (Разрядка моя.— *Ю.Т.*). Таким образом вопрос об экзотичности южных поэм меняется: это поэмы «национальные». Политическое сознание эпохи 20-х годов, с которым соотнесен литературный ряд, считал их таковыми в большей мере, чем поэмы на русском бытовом материале.

d'oeuvre*. Примат материала, вытесняющего фабулу, ведет к простоте плана: «Простота плана близко подходит к бедности изобретения... Легко было бы оживить рассказ происшествиями, которые сами собой истекали бы из предметов. Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником молодой избавительницы моего героя... Мать, отец и брат ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер — всем этим я пренебрег: во-первых, от лени, во-вторых, что разумные эти размышления пришли мне на ум тогда, когда обе части моего пленника были уже кончены, а сызнова начинать не имел я духа».

Карамзин принял новое жанровое построение за фабульный беспорядок: «слог жив, черты резкие, а сочинение плохо: как в его душе, так и в стихотворении нет порядка». Главный герой — герой лирический. Он был неудачной пока попыткой Пушкина обратить свободного героя в характер, попыткой психологизации, удавшейся значительно позднее: «Кавказский пленник» — первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил; он был принят лучше всего, что я ни написал, благодаря некоторым элегическим и описательным стихам». «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения».

И, однако, это все же попытка создать характер на основе «свободного героя», а не оставить «амплуа»: «зачем не утопился мой Пленник вслед за Черкешенкой? Как человек — он поступил очень благоразумно, но в герое поэмы не благоразумия требуется». Перевес «человека» над «героем» был у Пушкина намеренным.

Повесть была снабжена примечаниями. Примечания пояснительные к неизвестным словам и названиям — прием общий и прозе и стихам того времени. Некоторые примечания к поэме носят уже характер дополнительных сведений (например, о гостеприимстве черкесов) и неожиданно прозаически освещают стиховую речь. Таково примечание к стихам о черкешенке: «Поет ему и песни гор», переносящее читателя к замечаниям путешественника о климате Грузии и ее песнях. Примечания эти интересны как прямой ввод читателя в методы работы, как обнаружение прозаических материалов и связывание стиха с ними. (Пушкин использует документальные примечания во всех поэмах, основанных на экзотическом и историческом материалах. В «Евгении Онегине» он делает их средством полемики с критикой и пародирует самый метод.) Но особенно любопытны примечания, касающиеся литературных источников поэмы. Пушкин приводит длинную выписку державинской «Оды к графу Зубову» и из послания Жуковского к Воейкову, из которых последнее было действительным пушкинским источником. Дело было, может быть, в том, что «заимствование» вовсе не считалось в 20-х годах грехом и противопоставлялась самая обработка мотива, причем упор на точность описания выделял пушкинскую обработку материала, а кроме того дело было и в

---

* Нечто добавочное (*фр.*).

жанровой разнице источников и поэмы. С этой точки зрения «Послание к Воейкову» Жуковского особенно любопытно: немногим по размерам уступая пушкинской поэме, оно остается посланием, между тем как тот же описательный материал, поставленный в сюжет и играя там роль сюжетную — временных перерывов, торможения, замены фабульных мотивов, давал ощущение большой формы (хоть он и был hors d'oeuvre, но вся вещь на нем и держалась).

Описательная же точность приводит Пушкина к новым стилевым явлениям; ср. эпитет «седых, румяных, синих гор»; ср. собственное значение, которое кажется метафорическим именно в силу его обыденности: «стрела выходит из колчана» и т.д.* Упор на описание привел его и к новым методам: противопоставлению разных описательных моментов посредством их звуковой окраски. Ср. отрезок: «Когда с глухим сливаясь гулом, предтеча бури, гром гремел» с отрезком: «Заря на знойный небосклон за днями новы дни возводит», «утих аул». (Ср. это с приведенным выше примером из позднейшей лирики: «Стамбул гяуры нынче славят».) Но главным последствием этого упора на описание была новая трактовка сюжета. Основными для изображения героев и положений стали описательные детали: так, перед речью героини дается описание ситуации: «Раскрыв уста, без слез рыдая...» — это описание предвещает самое положение: «Тогда кого-то слышно стало, мелькнуло девы покрывало, и вот — печальна и бледна — к нему приблизилась *она*». Описание означает временные перерывы и, наконец, самая развязка дана не прямо: «Вдруг волны глухо зашумели и слышен отдаленный стон... И при луне в водах плеснувших струистый исчезает круг»**.

В связи с упором на описание авторское лицо по сравнению с «Русланом и Людмилой» в поэме спрятано (единственное прямое авторское отступление в части 1 — 8 строк «не вдруг увянет наша младость»), а элегия дана монологом героя и точкой зрения, ракурсом героя оправданы описания.

По поводу «Кавказского пленника» южных поэм существует особая научная литература о байроновском влиянии***. Эту тему необходимо, конечно, ограничить: принципы конструкции этих поэм развились из результатов, ставших ясными Пушкину после «Руслана и Людмилы» и связанных исторически со сказкой, «conte». Знакомство

---

* О черкесской песне: «На берегу заветных вод» Пушкин пишет Вяземскому: «Кубань — граница. На ней карантин и строго запрещается казакам переезжать об'он'пол. Изъясни это потолковее забавникам «Вестника Европы». Точность стихового слова сейчас не ощущается. Ср. пушкинское объяснение словоупотребления в «Бахчисарайском фонтане» «пронзительных лобзаний»: «Моя грузинка кусается... это ново».

** Здесь можно говорить о влиянии приемов Байрона.

*** Ср. книгу В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» (Из истории романтической поэзии)» (Л., 1924), представляющую собой наиболее полный пересказ всех подражаний «Кавказскому пленнику» в поэзии 20-х и 30-х годов. Подражаний было очень много. Значение их в книге не выяснено.

с Байроном могло их только поддержать и усугубить. В области же героя влияние Байрона несомненное, впрочем, сильно осложняется тем, что герой по самому своему положению в поэме был рупором современной э л е г и и, стало быть конкретизацией стилевых явлений в лицо. В итоге внефабульного развития сюжета поэма по размерам получилась раза в четыре меньше «Руслана и Людмилы», а в итоге оперирования описательным материалом как временными сюжетными элементами она оказалась фрагментарной, с большой ощутимостью абзацев (характерен вставной номер, «черкесская песнь», со сложной строфой).

Этот путь последовательно довел Пушкина до поэмы-фрагмента в «Братьях-разбойниках». Основанная на действительном происшествии, свидетелем которого был сам Пушкин в Екатеринославе, фабула есть дальнейшее углубление непосредственной связи с конкретным материалом. Сюжет оказался tour de force, виною этому полное исчезновение авторского лица и ведение рассказа через героя: для лирического сказа от имени героя не оказалось лексического строя; этот строй колеблется в поэме между «харчевней», «острогом» и «кнутом», с одной стороны, стилем «байронической элегии», с другой. «Снижение» героя, взятого с натуры, оказалось достаточно нейтрализованным этим обстоятельством. Но здесь Пушкин делает попытку добиться интонации действующих лиц, и этот опыт краткой прерывистой речи героя, иногда переходящий в словесный жест, используется им позднее.

В «Бахчисарайском фонтане» Пушкин точно так же использовал материал путешествия, но впервые в эпосе прикоснулся к историческим материалам, правда, в виде предания: он «суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины». Материал восточного предания дан условно, и намеренно условно: «Слог восточный был для меня образцом, сколько возможно нам, благоразумным, холодным европейцам... почему я не люблю Мура?— потому что он чересчур уже восточен». Авторское лицо в поэме обратилось в регулятор колорита, и отступления приобрели функцию именно этого осмысления чужого материала, иногда осмысления иронического:

Над ним крестом осенена
Магометанская луна.
(Символ, конечно, дерзновенный,
Незнанья жалкая вина).

Автор — лирический проводник-европеец по Востоку, и эта его текстовая роль дала материал для лирического конца поэмы. В соответствии с этим авторское вмешательство в действие выражается в вопросах и ответах, «описывающих» самые действия. Метод описания, приложенный к сюжету в «Кавказском пленнике», обратился в полное завуалирование фабулы. Даже самое разрешение

фабулы поставлено под знак вопроса (ср. Вяземский: «Творение искусства — обман. Чем менее высказывается прозаическая связь в частях, тем более выгодна в отношении к целому». Здесь впервые появились те точки à la ligne*, которые заменяют текст и мотивируют фрагментарность. Снова наличествует вставной номер — «Татарская песня». Вместе с тем в поэме продолжались те же методы работы, что и в «Кавказском пленнике». Пушкин привлекает к изучению материалы («Histoire de Crimée», «Тавриду» Боброва). Вяземский говорит со слов Пушкина, что он «пишет... поэму «Гарем» о Потоцкой, похищенной которым-то ханом, событие историческое». Посылая поэму Вяземскому, Пушкин в качестве материала для предисловия или послесловия приложил «полицейское послание». Рисунок фонтана не был приложен к изданию только потому, что все это «верно описано в поэме». К изданию были приложены примечания документального характера из книги Муравьева-Апостола — «Путешествие по Тавриде». Однако документ противоречит фабуле поэмы. В нем говорится о мавзолее прекрасной грузинки, жены хана Керим-Гирея («новая Заира... она повелевала... но недолго: увял райский цвет в самое утро жизни своей»). «Странно очень,— пишет Муравьев-Апостол,— что все здешние жители непременно хотят, чтобы эта красавица была не грузинка, а полячка, именно какая-то Потоцкая, будто бы похищенная Керим-Гиреем. Сколько я ни спорил с ними, сколько ни уверял их, что предание сие не имеет никакого исторического основания и что во второй половине XVIII века не так легко было татарам похищать полячек,— все доводы мои оставались бесполезными»**. Здесь интересно цитатное указание самого Пушкина на неисторичность предания, а также и то, как распределились в две фабульные линии две версии, историческая и легендарная, об одном лице: «грузинка или полячка» стали в фабуле грузинкой и полячкой.

Условная фабула в сочетании с условными героями вытравили «документальность», застилизовали ее. Может быть, в том обстоятельстве, что самые методы работы не развились, причина того, что сам Пушкин ставил «Бахчисарайский фонтан» ниже «Кавказского пленника».

Неувязка условной фабулы с историческим материалом заставляла либо отказаться от исторического материала, либо от условной фабулы и условных героев. Первое происходит в «Цыганах», второе — в «Борисе Годунове». «Цыганы» завершают первый период эпоса и разрушают его. Экзотический и вместе национальный материал южных поэм здесь сугубо снижен, как и герои. «О «Цыганах» одна

---

* В строке (*фр.*).

** *Муравьев-Апостол Н. М.* Путешествие по Тавриде в 1820 г. Спб., 1823. С. 118 — 119.

дама заметила, что во всей поэме один только честный человек, и то медведь. Покойный Рылеев негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазеющей публики. Вяземский повторил то же замечание. (Рылеев просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее.) Всего бы лучше сделать из него чиновника 8 класса или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы: ma tanto meglio*. «Помещик» и «чиновник» еще впереди; но в «Цыганах» снова перед Пушкиным возник вопрос о «герое» и «характере». Пушкин становится перед вопросом об изменении героя под влиянием появления второстепенных героев, изменения второстепенной «страдательной среды» (термин Салтыкова), в которой герой прикреплен. Полное отсутствие «авторского лица», перенесенного в эпилог, исполнение того, что в «Кавказском пленнике» стало ясно Пушкину только по окончании, и оживление второстепенных героев повлекло за собой своеобразное положение лирического «героя» среди характеров. Алеко оказался лицом другого жанрового измерения в ожившей «среде», лицом, оторванным от роли и ремесла, данного ему автором, и сюжетная катастрофа была в сущности катастрофой литературной: столкнулся лирический, элегический «герой» с эпическими «характеристиками». Отсюда замечание дамы, Вяземского и Рылеева.

«Цыганы» переросли жанровые пределы поэмы; развитие сюжета не только фрагментарно, но и распределились роли автора и героев автор — эпик, он дает декорацию и нарочито краткий, «сценарный рассказ», герои в диалоге, без авторских ремарок, ведут действие Стиховая ткань эпоса разорвана драматическим диалогом и вставными нумерами. Разорваны диалогом даже строки. Вместе с тем поэма оказалась разорванной и метрически. «Характерное» освободилось от принудительной сглаживающей силы одного метра — впервые в ямбической поэме появились во вставных номерах другие метры. Так Пушкин оказался перед поэмой, переросшей одновременно «героя», жанр и метр,—очутился перед стиховой драмой. Подготовительные изучения Пушкина к «Борису Годунову» превосходят по размаху и характеру своему все практиковавшиеся им до этой поры. Изучения ведутся одновременно и теоретические и материально-документальные.

В области теоретической Пушкин ищет выхода из принятых законов трагедии, связанных с героями и фабулой, в исторически-документальной, более обязательной и новой связи с фактом. Свободное и широкое развитие характеров является его задачей. В «Цыганах» оно явилось результатом персонифицирования, оживления

---

* Но тем лучше (*итал.*).

«страдательной среды». В «Борисе Годунове» — следующий этап: приравнение главных героев к второстепенным.

Русская стиховая трагедия имела две традиции: княжнинскую героическую трагедию и так называемую «романтическую» озеровскую, которую поддерживали карамзинисты. Пересмотр общих вопросов, связанных с карамзинизмом, заставил Пушкина уже в начале 20-х годов критически отнестись к озеровской драме, основанной на любовной интриге, влекущей неизбежно за собою соответствующую трактовку героев.

Опыт его стиховой драмы «Вадим» (1822), оставшийся отрывком, идет как по теме, так и по намеченному стилю от героической княжнинской традиции. К 20-м годам стиховая трагедия в русской литературе иссякает. Причиной является победа карамзинизма с его камерной, эмоциональной установкой поэтического слова и с отрывом от грандиозных жанров. В лагере архаистов идет усиленная работа над стиховой драмой. В области стиховой комедии играет главенствующую роль Шаховской. К 20-м годам относится напряженная работа Грибоедова над его комедией и работа Кюхельбекера над трагедией «Аргивяне». Грибоедов разрушает канон стиховой комедии, сделав ее портретной и резко оперев на бытовой памфлет, вследствие чего фабула оказывается смещенной со своего главного места. Кюхельбекер одновременно пытается разрешить важные вопросы в области стиховой трагедии*. Таким вопросом является прежде всего перенос центра тяжести с «любовной трагедии» на трагедию, где главным действующим лицом является масса. Самое заглавие трагедии это подчеркивает — «Аргивянами» его трагедия названа по недействующим лицам, которые составляют хор. Античный сюжет был органическим явлением в поэзии декабризма, окрашивавшего общественные темы своего времени в античные тона. Но перенесение античной конструкции в стиховую драму вызвало неудачу. Вместе с тем Кюхельбекер нащупал в своей трагедии массовое действие и одним из первых отказался от того метра, который был неразрывно связан со старою трагедией: он применяет белый пятистопный ямб вместо александрийского стиха. Пушкин признает за ним первенство в этом. Александрийский стих, дававший семантические условия для игры антитез и сентенции для массовой трагедии, ставившей задачей широкие и свободные изображения характеров, был непригоден. С ним была исторически связана особая культура декламации («Глухорев», по выражению Пушкина, шутливо осмыслявшего фамилию актера Глухарева), целиком вытекавшая из трактовки «героев» старой стиховой трагедии.

---

* Подробнее об этом см. в статье об «Аргивянах» (Архаисты и новаторы. С. 292 — 329).

Целиком присоединяясь к отрицательной поэзии архаистов по отношению к современной трагедии, Пушкин решительно отвергает и классический материал и обращается не только к материалам национальной истории, но и к национальным источникам этой истории. За жанровую основу Пушкин избирает шекспировскую хронику, привнеся в нее, однако, черты и трагедии фабульной: «Вы меня спросите: трагедия моя — трагедия ли характеров, или костюмов? Я выбрал наиболее удобный род, но стараюсь соединить их оба». Фабульная интрига вошла в трагедию линией Димитрия: «С удовольствием мечтал я о трагедии без любви; но кроме того, что любовь составляла существенную часть романтического и страстного характера моего авантюриста, Дмитрий еще влюбляется у меня в Марину, чтобы мне лучше высказать странный характер этой последней». Таким образом фабульная сторона трагедии играет роль подчиненную, роль предлога, свободного поля для того же «вольного и широкого» изображения характеров.

В итоге, однако, и жанр «хроники» и жанр «трагедии» оказался снова смещенным, Пушкин называет ее то «трагедией», то «драмой»*. Он связывает ее с романтизмом и называет ее романтической, во-первых, потому, что в ней он обращается к «мутным, но кипящим источникам народной поэзии», и во-вторых, потому, что жанр самой вещи — комбинированный. Главными чертами «романтизма» для Пушкина являлась «народность» (что было общим взглядом) и новизна или комбинированность жанров (что было далеко не общим взглядом).

«Борис Годунов» при появлении (1831) был встречен враждебно критикою своего времени; причинами были: новый комбинированный жанр и новая стилистико-стиховая структура. Целью было «характерное» и при развитии интонационной стороны поэтической речи, здесь не было семантической среды четырехстопного ямба: «картин, игры слов, эффекта в мыслях и выражениях». По-новому, под углом характерного, разрешался вопрос о поэтических диалектах: «Есть шутки грубые, сцены простонародные! Хорошо, если можно их избежать, поэту не должно быть площадным из доброй воли — если же нет, то ему нет нужды стараться заменять их чем-нибудь иным». «Народная», площадная драма, рассчитанная на идеальные «массы

---

* Это отмечалось и критикой. Ср. Дельвиг (Литературная газета. 1831. № 1 — 2): «К какому роду должно отнести сие поэтическое произведение? Один называет его трагедией, другой драматическим романом, третий романтической драмой и т.д.»

По тонкому замечанию Л. Поливанова, «само пушкинское название «Комедия о настоящей беде» и т.д. есть «термин пиес старого русского театра XVII века, далекий от всякой претензии различать виды драматической поэзии, вроде «Комедии о крепости Грубетона», в ней же первая персона Александр и царь Македонский» т.д. Сочинения Пушкина, изд. Льва Поливанова. Т. III. С. 10.

зрителя», не удалась. «Простонародные» и комические сцены Надеждин назвал фарсом.

Пушкин придавал совершенно особое значение успеху и неуспеху своей трагедии: «С величайшим отвращением решаюсь я выдать в свет «Бориса Годунова». Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы... Хотя я вообще довольно равнодушен к успеху или неудаче своих сочинений, но, признаюсь, неудача «Бориса Годунова» будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен... признаюсь искренно, неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны законы драмы шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина...»

Диалектическим результатом «Бориса Годунова» была для Пушкина выяснившаяся жанровая роль ф р а г м е н т а. В «Борисе Годунове» личная фабула была оттеснена на задний план широкой фактически-документальной исторической фабулой. Это вызвало массу действующих лиц и трагедия была дана монтажом характерных сцен (в «Борисе Годунове» их 24). Важность для Пушкина изображения характеров, при массе действующих лиц, обострила выбор положений и точку зрения автора в каждой данной сцене. При этом обнаружилась самостоятельная роль каждой сцены.

Эволюция стиха — от развитых описаний к замещению их словом как лексическим тоном («бездна пространства»), углубляясь, вызвала эволюцию жанровую: подобно тому, как развитое описание, картину заменяет у Пушкина слово, являющееся лексическим представителем целого ряда ассоциаций, так и отдельная сцена, фрагмент, является в последующей за «Борисом Годуновым» драматической работе Пушкина представителем целой драмы.

В стиховой драме Пушкина после «Бориса Годунова» совершается то же, что и в эпосе: при небольшом количестве стихов дается большая стиховая форма. В эпосе это достигается энергетическим моментом переключения из плана в план, в стиховой драме — энергетической окраской речи со стороны драматического положения. Драматическое пространство перестает играть у Пушкина декоративную роль, а вводится, как конструктивный момент, в самую речь. Это совершилось естественным путем в «Борисе Годунове»: важность выбора положения для изображения характеров при мозаичности нового жанра толкала на это. Должна была отпасть грузная документальность декораций, чтобы это новое завоевание укрепилось. Неудача «Бориса Годунова», являвшаяся результатом переоценки «социального заказа», развязывает ему руки. «Искренно признаюсь, что я воспитан в страхе почтеннейшей публики,— пишет он, предугадывая неуспех трагедии,— и что не вижу никакого стыда угождать ей и следовать духу времени». Это первое признание ведет к другому, более важному: «Так и быть, каюсь, что я в литературе

скептик (чтоб не сказать хуже) и что все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону». Дело идет здесь о «романтизме», а стало быть, о материалах и жанрах.

Вопросы эти при неудаче «Бориса Годунова» с обычным литературным скептицизмом (а вернее, свободой) Пушкин разрешает в диаметрально противоположную сторону. Не характеры, а амплуа (а иногда маски: Фауст, Дон Гуан). Не площадная драма, а трагедия «костюмов». И вместе с тем, при учете результатов «Бориса Годунова», преобразование этих видов в большие жанры. С полной силой эти методы преобразования сказываются уже в «Сцене из Фауста», где насыщенный, сжатый диалог не обращается в отдельные лирические стихотворения, а является подлинной драмой именно благодаря выбору драматического положения. Пространственные и декоративные драматические элементы здесь важны не как данности, а как речевая установка.

Фауст

Что там белеет? говори.

Мефистофель

Корабль испанский трехмачтовый...

Фауст

Все утопить.

Мефистофель

Сейчас. (*Исчезает.*)

Это переключение драматических аксессуаров в речевую установку обращает стиховое слово диалога в стиховой жест.

Совершенно естествен второй этап стиховой драмы Пушкина, так называемые (и неправильно называемые) «маленькие трагедии», данные на основе сценарно сжатого диалога. Черновые заглавия Пушкина — «Зависть», «Скупой» — указывают, как Пушкин переходит к героям классической трагедии. Установка на фрагмент сталкивает Пушкина с фрагментарной английской трагедией Барри Корнуоме и Вильсона. В итоге и здесь Пушкин дает новый жанр классической трагедии, преобразованной в стиле и объеме технического фрагмента. Любопытны в этом отношении проекты названий Пушкина для драматического цикла: «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт Драматических Изучений». Первые два подчеркивают жанрообразующую роль фрагмента, вторые два указывают, что стиховой жанр был не только новым, но и теоретически нащупывался. Сила драматических аксессуаров, введенных в самую речь как элемент ее (ср. знаменитую реплику Лауре: «Приди — открой балкон»), так велика, что Пушкин не нуждается в настойчивом проведении одного какого-либо лексического тона, и такие имена, как «Иван» (слуга), такие обращения,

как «барин», не разрывают лексической иноземной окраски произведения и вместе с тем доводят ее до минимума, до прозрачности.

Так могли пригодиться как материал автобиографические черты в «Каменном госте» — ссылка Пушкина.

Лепорелло

А завтра же до короля дойдет,
Что Дон Гуан из ссылки самовольно
В Мадрид явился — что тогда, скажите,
Он с вами сделает?

Дон Гуан

Пошлет назад.
Уж верно головы мне не отрубят.
Ведь я не государственный преступник!
Меня он удалил, меня ж любя...

Лепорелло

Ну то-то же!
Сидели б вы себе спокойно там!

Дон Гуан

Слуга покорный! Я едва-едва
Не умер там со скуки. Что за люди,
Что за земля! А небо?.. точный дым,
А женщины?..*

Точно так же в «Скупом рыцаре» автобиографическим материалом послужила скупость отца и известная стычка с ним.**

---

* Ср. с этим письма об этом из ссылки: 1. Вяземскому от 13 и 15 сентября 1825 г.: «Они заботятся о жизни моей; благодарю — но черт ли в эдакой жизни. Гораздо уж лучше от нелечения умереть в Михайловском». 2. Жуковскому от 6 октября 1825.: «Все равно умереть со скуки или с аневризма». 3. Ему же от января 1826 г.: «Вероятно, правительство удостоверилось, что я заговору не принадлежу» и т.д. 4. Плетневу от января 1826 г.: «Покойный император в 1824 году сослал меня в деревню за две строчки нерелигиозные —других художеств за собою не знаю». 5. Вяземскому от 27 мая 1826 г.: «Михайловское наводит на меня тоску и бешенство». 6. Дельвигу от 23 июля 1825 г.: «Некто Вибий Серен, по доносу своего сына, был присужден римским сенатом к заточению на каком-то безводном острове. Тиберий воспротивился сему решению, говоря, что человека, коему дарована жизнь, не должно лишать способов к поддержанию жизни. Слова, достойные ума светлого и человеколюбивого!»

** Ср. с материалом «Скупого рыцаря» письмо к Жуковскому от 31 октября 1824 г.: «Отец начал упрекать брата в том, что я преподаю ему безбожие. Я все молчал... Отец осердился. Я поклонился, сел верхом и уехал. Отец призывает брата и повелевает ему не знаться avec ce monstre, ce fils dénaturé [с этим чудовищем, этим выродком-сыном.— *прим. ред.*]. Голова моя закипела. Иду к отцу, нахожу его с матерью и высказываю ему все, что имел на сердце целых три месяца. Кончаю тем, что говорю ему в последний раз. Отец мой, воспользуясь отсутствием свидетелей, выбегает и всему дому объявляет, что я *его бил, хотел бить, замахнулся, мог прибить*... Но чего же он хочет для меня с уголовным своим обвинением? рудников сибирских и лишения чести . . . дойдет до Правительства, посуди, что будет. Доказывать по суду клевету отца — для меня ужасно, а на меня и суда нет». (Ср. с обвинениями «Скупого рыцаря»).

На «Моцарта и Сальери», благодаря его семантической двупланности, обиделся Катенин (в изображении Моцарта и Сальери, а в особенности, в фабуле драмы Пушкин полемически разрешал вопрос о «поэте»), а «Пир во время чумы» написан во время холерной эпидемии.

Семантическая структура трагедии костюмов, данная на иноземном материале, была полна современным автобиографическим материалом.

Между тем работа над «Борисом Годуновым» привела Пушкина к целому ряду общих последствий, и в этом отношении эволюционная роль этого произведения для второй половины творчества Пушкина может быть уподоблена роли «Руслана и Людмилы» для первой.

Работа эта в совершенно новом виде поставила перед Пушкиным вопрос о материале. Материал стал для Пушкина в «Борисе Годунове» обязательным, художественное произведение приблизилось к нему, был исключен момент авторского произвола по отношению к материалу, и этим самым художественное произведение приобрело совершенно новую внелитературную функцию. Недаром «Борис Годунов» вызвал в критике не только эстетические оценки, но и целые исторические штудии.

Эволюционировал и стих. Это была не только смена четырехстопного ямба пятистопным, но и новая организация стиховой речи, и не только в жанре стиховой драмы. Это было вызвано тем, что диалог, несущий на себе выразительные функции, был фактичен. Недаром в «Дамском журнале» был поставлен вопрос, «как он («Борис Годунов») писан: стихами или прозой?» И был дан ответ: «И стихами, и прозой, и чем вам угодно. Мы теперь не называем *стихами* выражений, предлагаемых числом условленных слогов. Пишите прозой или стихами, и вы достигнете своей цели, если перо выразит душу». И недаром позднее Шевырев говорил о влиянии карамзинского прозаического периода на стих «Бориса Годунова». Это отозвалось и на новой трактовке четырехстопного ямба в последующих поэмах, и — с полной силой — на всей стиховой структуре «Домика в Коломне».

Вместе с тем работа над подлинным историческим материалом необычайно обострила вопрос о методах современной обработки исторического материала: должно ли быть художественное произведение, построенное на историческом материале, археологически-документальным, или трактовать вопросы исторические в плане современном. Уже сличение летописей с историей Карамзина должно было поставить эти вопросы, а внимание Пушкина к Пимену — этому персонифицированному методу идеальной летописи, доказывает их важность. «Граф Нулин» написанный непосредственно вслед за «Борисом Годуновым», является совершенно неожиданно методологическим откликом, реакцией на работу поэта над документами:

«В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость, и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы... и мир, и история мира были бы не те... Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть». Легкая повесть, примыкающая по материалам, по стилю к «Евгению Онегину», оцененная критикой как скабрезный анекдот, была методологическим экспериментом. Отзыв о ней Надеждина любопытен: «Если имя поэта (*ποιητης*) должно оставаться всегда верным своей этимологии, по которой означало оно у древних греков *творение из ничего*, то певец «Нулина» есть *par excellence* поэт. Он сотворил чисто из ничего сию поэму... «Граф Нулин» есть нуль во всей мафематической полноте значения сего слова». Здесь замечательно, что от критика не ускользнул семантический замысел поэмы: эксперимент поэта, владеющего материалами, над приведением их в обратное измерение («нуль»). Частая игра словом «нуль» в современной критике в применении к поэме едва ли не совпадает с намеченной игрой самого Пушкина на имени героя.

Крайне любопытно, как Надеждин связывает «Графа Нулина» с «Полтавой». В статье о «Полтаве» он пишет: «Поэзия Пушкина есть просто пародия... Пушкина можно назвать по всем правам гением на карикатуры... По-моему, самое лучшее его творение есть «Граф Нулин». В соответствии с этим «Полтаву» он называет «Энеидой наизнанку», повторяя упрек Дмитриева по отношению к «Руслану и Людмиле».

Это не только странное непонимание. Причина этого отзыва, может быть, глубже, чем кажется, а упоминание о «Нулине» в связи с «Полтавой» у критика, не знавшего истории возникновения «Графа Нулина», поразительно. «Нулин» возник диалектически в итоге работы с историческим материалом, в итоге возникшего вопроса об историческом материале как современном. Дальнейшие шаги в этом направлении сделаны Пушкиным в «Полтаве» и «Медном всаднике». «Двойственность» плана и создания «Полтавы» неоднократно указывались критикой. Первоначальный интерес к романтико-исторической фабуле вырос при исторических изучениях в интерес к центральным событиям эпохи. Это обусловило как бы раздробление центров поэмы на два: фабульно-романтический и внефабульный. Поэма, основанная на этих двух центрах, имеет как бы два конца: фабула оказывается исчерпанной во второй песне, а третья песня представляет собой как бы самостоятельное развитие исторического материала с рудиментами исчерпанной фабулы, играющими здесь роль концовки. Материал перерос фабулу. В этом смысле раздробленная конструкция

поэмы повторяет ту же борьбу фабульного и нефабульного начала, что и «Руслан и Людмила» и «Борис Годунов». «Полтава» и является в такой же мере смешанным комбинированным жанром: «стиховая повесть», основанная на романтической фабуле, комбинируется с эпопеей, развернутой на основе оды. (Ср. в особенности: «И он промчался пред полками» и начало эпилога.)

Надеждинский отзыв объясняется стилевой трактовкой исторического материала. В «Борисе Годунове» материал был распределен по действующим лицам, и вопрос шел о характерности их. В эпосе современный поэт-рассказчик сам взял слово по отношению к историческому материалу. Исторический материал оказался современным, однако не только поэтому. Если учесть выбор его, двупланность исторического и современного станет ясна. Нам приходилось уже говорить о семантической двупланности Пушкина. Историческая поэма Пушкина после «Бориса Годунова» двупланна: современность сделана в них точкой зрения на исторический материал. Обстоятельствами, предшествовавшими появлению «Полтавы» (1829), были: подавления восстания и недавняя казнь вождей-декабристов, а обстоятельствами современными: персидская и турецкая кампания как возобновление национальной империалистической русской политики. (В «Путешествии в Арзрум» Пушкин не забывает отметить совпадение «взятия Арзрума» с годовщиною «Полтавского боя»). Аналогия «Николай I — Петр», данная уже Пушкиным в знаменитых «Стансах» («В надежде славы и добра») и впоследствии разрушенная в сознании Пушкина — «beaucoup du praporchik, en lui et un peu du Pierre le Grand»*,— была еще в полной силе. Прямого политического смысла поэма не имела, слишком документальны были изучения Пушкина и слишком ограничен бы был замысел, но современен был выбор материала и стилистическая трактовка его. Эпилог «Прошло сто лет» подчеркивал современного поэта-рассказчика и не случайно перекликался с той же фразой из пролога к «Медному всаднику».

«Медный всадник» является последней «исторической поэмой» Пушкина и вместе высшей фазой ее. Исторический материал не играет роли самодовлеющей, документально-археологической, современной только по выбору: он становится современным, активным, введенным в поэму в виде «мертвого героя», идеологического современного образа. Примат, первенство материала над главным героем оттеняется в пушкинском эпосе названиями: «Бахчисарайский фонтан», «Цыгане», «Комедия о настоящей беде Московскому царству и т.д.», «Полтава». Эти названия подчеркивают эксцентрическое положение героя. Название «Медного всадника» того же типа. В

---

* «Слишком много от прапорщика и слишком мало от Петра Великого» (*фр.*).

«Цыганах» было столкновение «героя» с ожившей «страдательной средой», второстепенными героями. В «Борисе Годунове» главные герои отступили, приравнены к второстепенным. В «Полтаве» имеем рецидив главных героев, «сильных, гордых сих мужей». В «Медном всаднике» «главный герой» (Петр) вынесен за скобки: он дан во вступлении, а затем сквозь призму второстепенного. Процесс завершился: второстепенный герой оказался ведущим действие, главным. Этому предшествовала большая работа. Второстепенный герой из современной «страдательной среды» обычен в литературе в виде комически или сатирически окрашенного. Должны измениться условия, построения, чтобы он, потеряв эту окраску, принял ведущую роль. Работа над «Медным всадником» велась Пушкиным вначале в виде сатирической поэмы «Родословная моего героя», где онегинская строфа, вызвав авторские отступления, мешала перемещению героя, но где совершилось уже вполне осовременение исторического материла (перенос его в родословную.) В «Медном всаднике» второстепенный герой победил: если не Алеко, так Евгений стал «чиновником». «Главное» положение второстепенного героя, ведущего действие, несущего на себе исторический и описательный материал, резко порывает с жанром комбинированной поэмы. Пушкин дает в «Медном всаднике» чистый жанр стиховой повести. Фабула низведена до роли эпизода, центр перенесен на повествование, лирическая стиховая речь вынесена во вступление. Стиховое повествование, опирающееся на документы (Пушкин обставляет и эту поэму, как все предшествующие — примечаниями), сохраняя все признаки стиха, во фразеологическом отношении опирается на прозу:

Все перед ним завалено;
Что сброшено, что снесено;
Скривились домики, другие
Совсем обрушились, иные
Волнами сдвинуты; кругом,
Как будто в поле боевом,
Тела валяются...

Изменилось и литературное время, не прикрепленное к фабульному эпизоду. Это уже не время поэмы, соединенное с моментом завязки и катастрофы. Это широкое время — повести. То, что выносилось Пушкиным в эпилоги в жанре комбинированной поэмы, вошло в текст повести. На это жанровое преобразование несомненно повлияла работа Пушкина над прозаическими жанрами.

Эволюция пушкинского эпоса как бы в сокращенном виде отражена в «Евгении Онегине»: это произведение, эволюционирующее от главы к главе, «Онегина» Пушкин писал больше восьми лет, и отдельные главы его выходили в свет от 1825 по 1832 г. Анненков пишет по этому поводу: «Евгений Онегин» кроме всех других качеств есть еще изумительный пример способа создания, противоречащего

начальным правилам всякого сочинения. Литературная эволюция как раз и не считается с «начальными правилами».

Сам Пушкин, как всегда понимавший свои вещи лучше современных критиков, дал два положения, два термина, необходимых для уразумения «Евгения Онегина».

Первое сообщение Пушкина о «Евгении Онегине» такое: «Я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница!»

Последняя строфа последней главы:

Промчалось, много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явилися впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал.

Итак: «не роман, а роман в стихах» и «свободный роман». Начнем с последнего.

Борьба Пушкина против фабульной скованности поэмы была борьбой за внесюжетное построение; внесюжетное построение — это развертывание вещи на материале, будь то лирический или описательный. В 1823 г. был уже проделан опыт «Кавказского пленника» с удачей в создании большой формы на внефабульном построении и с неудачей первого опыта построения «характера». Уже во время работы над III главой «Онегина» написаны «Цыганы», где герой выведен из своего жанрового равновесия. В «Евгении Онегине» эти одновременные опыты и эти вопросы разрешаются опытом «свободного романа» и связанного с ним «свободного героя». И фабула и характер не задуманы во всех чертах, а предоставлены развертыванию, развитию. Вначале «Евгений Онегин» задуман как сатирическая поэма, «вроде Дон-Жуана» Байрона, поэма не для печати, в которой поэт захлебывается желчью. А в 1825 г. он пишет Бестужеву: «Где у меня *сатира*? о ней и помина нет в «Евгении Онегине». Фабула должна была быть достаточно свободной и емкой для включения материала деревни, города, света, литературы, и развивалась, подталкиваемая собственной инерцией,— так, Онегин по первоначальному варианту, должен был влюбиться в Татьяну, в III главе. Вычеркнутая строфа (после XXI) главы II, первоначально относившаяся к характеристике Ольги, затем, по намерению поэта, должна была относиться к Татьяне. Подобно этому расширялись амплуа героев. Евгений был вначале задуман как «герой» (черты «Демона», прообраз Н. Раевского). При развертывании романа не только расширяются материалы героя (внесение автобиографических черт), но он и осмысляется пародически. Ленский должен был быть «крикуном и мятежником странного вида» (с чертами Кюхельбекера), он становится элегиком, по контрастной связи с Онегиным и по злободневности вопроса об элегиях, что дает возможность внедрения злободневности материала. Герои, которые в критике были названы

типами, были свободными, двупланными амплуа для развертывания разнородного материала. (Ср. общие, отвлеченные названия Пушкина для глав: «Поэт», «Барышня».)

«Свободный роман» — «панорама», по выражению Пушкина, строит материал на переключении из плана в план, из одного тона в другой. Это переключение (так называемые «отступления») явилось главным сюжетным средством и уничтожило однотонность героя амплуа. Исключительной двупланности достигает Пушкин в самых ответственных фабульных пунктах (высокий и иронический план смерти Ленского), совершенно изменяя этим функцию фабулы. Внесюжетная «свобода» романа подчеркнута его концом. Роман как начат, так и окончен внезапно. Прощание с Онегиным дано на напряженном фабульном моменте. Но и последняя глава (1832) и первое полное издание «Евгения Онегина» (1833) кончалось «отрывками из путешествия Евгения Онегина», которые и являются, таким образом, подлинным концом Онегина, подчеркивающим его «бесконечность». Эти отрывки не только подчеркивают внесюжетное построение, но как бы стилистически символизируют его. Последние 140 стихов написаны в виде отступлений от одной фразы: «Я жил тогда в Одессе пыльной»:

63. Я жил тогда в Одессе пыльной...
91. А где, бишь, мой рассказ несвязный?
В Одессе пыльной, я сказал...

И весь «Евгений Онегин» кончается неконченной фразой:

203. Итак, я жил тогда в Одессе.

Свобода романа была в его развертывании, не только сюжетном, но и стилистическом:

...собранье пестрых глав,
полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных.

Ср. подоснову стиховой речи I главы (установка на светскую речь и отсюда галлицизмы) с подосновой последней (разговорные интонации прозаического типа: «А он не едет...» «А Татьяне и дела нет...» «а он упрям»).

Свободным оказался в результате самый жанр. Вследствие непрестанных переключений из плана в план жанр оказался необязательным, разомкнутым, пародически скользящим по многим замкнутым жанрам одновременно. Он скользит по жанру прозаического романа, типа вальтер-скоттовского и романа сентиментального:

Почтенный замок был построен
Как замки строиться должны
(гл. II)

Господ соседственных селений
Ему не нравились пиры

(гл. II)

Но прежде просит позволенья
Пустынный замок навещать

(гл. VII)

Стремится к жизни полевой,
В деревню, к бедным поселянам

(гл. VII)

Одновременно, в силу стиховой организации, подготовленная ироническими метонимиями (Приамы, Автомедонты, сельские циклопы) выплывает пародия на эпопею:

Пою приятеля младого

(гл. VII)

Попутно, с целью переключений, Пушкин использует пародически малые стиховые жанры (элегию).

Для всего этого нужны были особые стиховые условия. Бесстрофический четырехстопный ямб, употребляемый Пушкиным в его эпосе, не мог удовлетворить его. Отсутствие строф не давало сюжетной меры авторским отступлениям. Эта мера отчетливо выступает в строфе, где стиховое время и энергия равномерно уделяется каждой строфе, будь то отступление или рассказ, или речь героя. Строфа «Евгения Онегина» есть в данном случае открытие Пушкина и является столь же законченной и полной смысловых условий строфической формой, как октава. Все дело было здесь в разнообразном объединении в стиховое целое малых стиховых единств (*aAaA* + *bb* + *BB* + *cCCc* + *DD*) и, в особенности, в перекличке сходных групп. В первом отношении первая перекрестно рифмующаяся малая строфа является как бы стиховым тезисом, вторая малая строфа с опоясывающими рифмами — стиховым антитезисом. Во втором отношении важна перекличка двух групп с мужскими рифмами (7 — 8 стих и два конечных стиха). Не будь первой группы, последняя была бы полным, замкнутым концом, вершиною всей строфы. Но перекликающаяся с нею пара 7 — 8 стих ослабляет это ее стиховое значение*, делает неполной вершину строфы.

Разнообразие построения строфы было культивируемо в оде и там же было нащупано значение парных групп (ср. Бобров. «Посвящение» в «Херсониде»). Значение парного конца, вершины было также учтено в более поздней оде (ср. Карамзин. «Освобождение

* Ср. с тем же явлением в области музыкальной. Вершина мелодической волны, которой предшествует подобная, очень ослаблена (Ernest Toch. Die Melodienlehre).

Европы и слава Александра»). Но там именно не было предшествующей подобной группы.

Логическое противопоставление стихового тезиса и антитезиса давало возможность переключать из одного тона в другой на пространстве одной строфы (ср. последнюю строфу последней главы «Евгения Онегина»). Ослабленность вершины в конце строфы позволяла применять ее с диаметрально-противоположными целями, то в виде «высокого» конца, то в виде комического. Любопытно, что двойственная природа стиха не позволяла на слишком большом пространстве выдерживать один и тот же эмоциональный тон. Вяземский замечает: «Автор сказывал, что он долго не мог решиться, как заставить писать Татьяну без нарушения женской личности и правдоподобия в слоге: от страха сбиться на академическую оду, думал он написать письмо прозой, думал даже написать его по-французски: но, наконец, счастливое вдохновение пришло кстати и сердце женское запросто и свободно заговорило русским языком»*. Одические рудименты строфы, связанные с ее происхождением, при длительной выдержке одного тона окрасили бы стиховую речь в оду. И «письмо Татьяны» и «письмо Онегина» написаны вне строфы, причем отпала лирическая вершина. Таким образом, двойственная природа строфы была как бы регулятором разнообразия тона стиховой речи. При этих стиховых условиях была создана двойственная двупланная окраска современного материала.

Работа над документальным материалом истории, возникновение чисто научных методологических вопросов и сомнений по поводу него, постепенное вовлечение в стих огромных современных материалов, напряженные теоретические изучения,— вся эта черновая, подготовительная работа поэта уже к концу 20-х годов склоняет Пушкина к испробованию жанров художественной прозы.

Общее достижение литературной науки XIX и XX вв. по отношению к прозе Пушкина — это утверждение, высказанное еще Шевыревым и затем подтвержденное позднейшими исследователями, что пушкинская проза стоит особняком по своим стилистическим особенностям в современной Пушкину литературе. Роль карамзинской прозы как традиции пушкинской прозы еще не изучена, а связь его прозы с западноевропейскими явлениями не уясняет специфического положения ее в русской литературе.

Подобно тому как самое веское слово по отношению к семантике пушкинского стиха было сказано Гоголем: «бездна пространства», так самое веское слово по отношению к пушкинской прозе было сказано Львом Толстым. В письме к Голохвастову от 1873 г. он пишет: «Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина?.. прочтите

---

* *Вяземский П. А.* Об альманахах //Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Т. II. С. 23.

сначала все повести Белкина. Их надо изучать и изучать каждому писателю... Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна, как жизнь: но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высший, есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства... чтение Гомера, Пушкина сжимает область и если возбуждает к работе, то безошибочно»*.

Итак, «иерархия предметов», «правильность распределения предметов» — это утверждение в первую очередь относится к единицам построения пушкинской прозы.

Пушкинская проза преобразовывалась не внутри какого-либо одного прозаического жанра. Таким жанром не могли быть письма Пушкина, сами проделавшие сложную эволюцию от карамзинистской шуточной перифразы его ранних писем до фразеологической простоты и вместе обилия намеков («домашняя семантика») его позднейших писем. Эпистолярный жанр был устойчивым, достигшим большой культуры у карамзинистов, и эволюция его у Пушкина сама должна была быть вызвана какими-либо причинами. Жанр иронических предисловий, заметок и статей Пушкина, несомненно, должен быть изучен, но пока рано говорить о значении его как двигателя пушкинского стиля в прозе. Ранние заметки его о Шаховском доказывают, что лицейский Пушкин движется по иерархии карамзинистской прозы, и нужны были какие-то дополнительные условия, чтобы совершился сдвиг и в этой области.

Условия эти следует искать в стиховой работе Пушкина. Уже Сенковский в 1834 г. отметил это в личном письме к Пушкину: «Vous commencer une nouvelle prose... C'est le langage de vos poésies qui sont comprises et gôutées par toutes les classes également, que

---

*_Толстой Л. Н._ Полн. собр. соч. /Под. ред. П. И. Бирюкова. М., 1913. Т. XXI. С. 210. Сопоставить это с важностью для Толстого семантической организации пушкинской фразы. Известен рассказ о том впечатлении, которое произвел на Толстого пушкинский отрывок, начинающийся с фразы: «Гости съезжались на дачу». «Вот как надо начинать,— сказал вслух Лев Николаевич.— Пушкин наш учитель. Это сразу вводит читателей в интерес самого действия. Другой бы стал описывать гостей, комнаты, а Пушкин прямо приступает к делу...» Лев Николаевич удалился в свою комнату и тут же набросал начало романа «Анны Карениной», котсрое в первом варианте начиналось так: «Все смешалось в доме Облонских» (Лев Николаевич Толстой. Биография /Сост. П. Бирюков. М., 1913. С. 204 — 205). Первая фраза важна, как задаваемый фразеологический тон. Из области «традиций»: напрасно до сих пор пушкинская проза обходится у историков литературы, как живая действительная традиция толстовской прозы. Толстой, как никто, понял семантический строй пушкинской прозы. Вытекающие из этого последствия громадны — вплоть до создания «свободного героя» у Толстого, несущего на себе переменный психологический материал. В этом смысле традиционная борьба Пушкина с Гоголем, занимающая главное место в критике второй половины XIX в., есть борьба «свободного героя» против «типа». Тот и другой продолжались и развивались у разных писателей, в зависимости от семантической организации их прозы.

vous transportez dans votre prose de conteur;* je reconnais ici la même langue, et le même gout, le même charme». В наше время заново поднял вопрос о родстве пушкинской прозы со стихом Б. М. Эйхенбаум, проанализировавший фонетическое строение пушкинской прозаической фразы.

Верно отмеченное сродство возбуждает, однако вопрос об условиях, при которых стих мог до такой степени повлиять на прозу. Дело разъясняется, если мы обратимся не столько к стиху как результату, сколько к самой стиховой работе Пушкина.

Стиховая работа Пушкина, с опубликованием черновиков, совершенно разрушила ходкую в первой половине XIX в. (когда рукописи его были недоступны) легенду о Пушкине-экспромптере. Прозаические планы, прозаические программы, стиховые черновики — вот краткий перечень этапов и методов его стиховой работы. Вместе с тем при изучении массы его черновых материалов возникло противоположное убеждение, что пропасть лежит между ними и окончательным результатом — стихом. Однако анализ его прозаических планов и программ для стихов указывает, что этой пропасти и не существует. Пушкин намечает в планах и программах опорные фразовые пункты, выпуская между ними то, что предоставляется дальнейшему развитию стиховой речи.

Ср. 1. План письма Татьяны (У меня нет никого)... (Я знаю вас уже)... «Я знаю, что вы презираете... Я долго хотела молчать — я думала, что вас увижу... Я ничего не хочу, я хочу вас видеть — у меня нет никого. Придите, вы должны быть то и то. Если нет, меня бог обманул. (Зачем я вас увидела? Но теперь уж поздно. Когда...) Не перечитываю письма и письмо не имеет подписи, отгадайте...»

2. План речи Онегина к Татьяне: «Когда бы я думал о браке, когда бы мирная семейственная жизнь нравилась моему воображению, то я бы вас выбрал — никого другого... я вас нашел... но я не создан для блаж[енства] etc... (не достоин)... Мне ли соединить мою судьбу с вами?.. Вы меня избрали: вероятно, я первый ваш passion — но уверены ли — Позвольте вам совет** дать...»

3. Рядом стоящие в рукописи план и стихи: «Я шел к тебе сестра» (благо даже) в одном доме... Мы неделю не видались, что ты делал? Занят был. Сегодня я дома, приезжай, пожалуйста. Тебе надо быть у... Я даю завтрак. Бог знает какое общество. Зачем тебя нет в свете и проч.».

Скажи, какой судьбой друг другу мы попались;
В одном дому живем и месяц не видались.

---

* Переписка. Т. III. С. 159. «Вы положили начало новой прозе... Это язык ваших стихов, одинаково понятных и доставляющих наслаждение всем слоям общества, который Вы переносите в вашу прозу рассказчика, я узнаю в ней тот же язык и тот же вкус, ту же прелесть».

** Сообщил В. Е. Якушкин (Русская старина. 1884. Апрель. С. 98 — 99).

Откуда и куда? Я шел к тебе, сестра,
Хотелось мне с тобой увидеться. — Пора.
Ей богу занят был... делами, службой,
Я дорожу, сестра, твоею дружбой,
Люблю тебя душой... Приду я иногда
С тобою посидеть, но видишь ли, беда,
Всегда разъедемся — я дома, ты в карете...
Никак не съедемся...
Но мы могли бы в свете
Видаться каждый день...
Конечно, я бы мог
Пуститься в свет. Нет, нет избави бог!
По счастью модный круг теперь совсем не в моде;
Ты знаешь... на свободе
Не ездим в общество, не знаем... дам,
И вас оставили на жертву...
Любезникам осмнадцатого века.
А впрочем не найдешь живого человека
В отборном обществе
Хвалиться есть ли чем?
Что тут хорошего! (Ну) я прощаю тем,
Которые ....
Привыкли... лишь к пороху...
Казармы нравятся им больше наших зал,
Но ты, который с год учиться перестал,
Который не знавал походной пыли с роду,
Зачем перенимать у них пустую моду.

4. Программа «Сказки о царе Салтане»*: «Только успела она выговорить сии слова, как дверь отворилась — и царь вошел без доклада — Царь имел привычку гулять поздно по городу и подслушивать речи своих подданных. Он с приятной улыбкой подошел к меньшой сестре, взял ее за руку и сказал: будь же царицей и роди мне царевича! Потом, обратясь к старшей и средней, сказал он: ты будь у меня при дворе ткачихой, а ты кухаркой. С этим словом, не дав им образумиться, царь два раза свистнул; двор наполнился воинами и царедворцами, серебряная карета подъехала к самому крыльцу. Царь сел в нее с новою царицей, а своячениц велел вести во дворец — их посадили в телеги, и все поскакали».

Так, и речь героев (планы) и авторское повествование (программа) набрасывались Пушкиным в опорных фразеологических пунктах, причем в планах условные обозначения «то и то», etc. указывали на эти свободные места, предоставленные стиховому развитию, развертыванию материала, а опорные пункты являются как бы семантическим пунктиром. В программе эти свободные места не обозначены и фразовые отрезки приведены в синтаксическую связь.

Эта фраза не явилась в итоге простым отражением стиховой фразы и не была в то же время прозаическим периодом. Огромные

---

* Сообщил В. Е. Якушкин (Русская старина. 1884. Июль. С. 40).

пространства, оставленные для свободного развития в стиховой речи, сказывались в большом временном обхвате фразы. Слова как воссоединенные опорные пункты стиховой речи уже не имели функции заполнения прозаического периода и являлись емкими обозначениями. *«Иерархия предметов» явилась в результате программного назначения прозы.*

Отсюда перенос центра тяжести не на период, а на краткую фразу; отсюда же учет веса, «иерархия слов», синтаксически воссоединяемых, и учет веса, «иерархия фраз», соединяющихся в период.

Как зыбка грань, отделяющая пушкинские черновые программы от его чистовой прозы, видно из того, что иногда эти черновики становились сами по себе чистовой прозой. Так, «Сцены из рыцарских времен» являются, по-видимому, распространенным сценарием драмы (они носят пушкинское название «План»), а «Кирджали», напечатанный самим Пушкиным, является точно так же программой большого произведения*.

Так, не стерта грань между программой и произведением в «Путешествии в Арзрум», где NB перед фразами, «и проч.», обрывающие ссылки, передают непосредственность речи путешественника. Здесь же легко проследить роль кратких фраз и значения абзацев:

1. «Соскочив с лошади, я хотел войти в первую саклю, но в дверях показался хозяин и оттолкнул меня с бранию. Я отвечал на его приветствие нагайкою. Турок раскричался; народ собрался. Проводник мой, кажется, за меня заступился. Мне указали караван-сарай; я вошел в большую саклю, похожую на хлев. Не было места, где бы я мог разостлать бурку. Я стал требовать лошадь. Ко мне явился турецкий старшина. На все его непонятные речи отвечал я одно: *вербана ат* (дай мне лошадь). Турки не соглашались. Наконец я догадался показать им деньги (с чего надлежало бы мне начать). Лошадь тотчас была приведена и мне дали проводника.

2. Между тем в Арзруме происходило большое смятение. Сераскир, прибежавший в город после своего поражения, распустил слух о совершенном разбитии русских. Вслед за ним отпущенные пленники доставали жителям воззвание графа Паскевича. Беглецы уличили Сераскира во лжи. Вскоре узнали о быстром приближении русских. Народ стал говорить о сдаче. Сераскир и войско думали защищаться. Произошел мятеж. Несколько франков были убиты озлобленной чернью.

3. Генералы подъехали к графу, прося позволения заставить молчать турецкие батареи. Арзрумские сановники, сидевшие под огнем своих же пушек, повторили ту же просьбу. Граф несколько времени медлил, наконец дал повеление, сказав: «Полно им дурачиться». Тотчас подвезли пушки, стали стрелять, и неприятельская пальба мало-помалу утихла. Полки наши пошли в Арзрум, и

* За последнее указание я благодарен Ю. Г. Оксману.

27 июня, в годовщину Полтавского сражения, в шесть часов вечера, русское знамя развевалось над Арзрумской цитаделью».

Мы видим, как в приведенных абзацах краткая сценарная фраза брошена на разные временные отрезки (1 — малый временный отрезок, 2 — большой, 3 — малый и большой, последовательно воссоединенные).

«Иерархия предметов» от этого нейтрального фразеологического построения получается совершенно своеобразная. Действия и события перечисляются, а не рассказываются; они не педализированы. Нейтральная сценарная фраза вырастает в нейтральную позу рассказчика, уже предсказывающую метод описания войны у Льва Толстого: «Я остался один, не зная, в которую сторону ехать, и пустил лошадь на волю божию. Я встретил генерала Бурцева, который взял меня на левый фланг. Что такое левый фланг? подумал я и поехал далее. Я увидел генерала Муравьева, расставлявшего пушки» и т.д.

Здесь были методы овладения внелитературными и литературными материалами: записи исторических анекдотов, пересказ литературных материалов (Джон *Теннер.* Записки бригадира Моро де Бразе) становились сами по себе литературными произведениями. Поэтому же анекдот как своеобразная программа является сюжетною основою его новелл («Повести Белкина», «Пиковая дама»).

Этот же метод наличествует и в тех прозаических жанрах, которые достигли во время Пушкина значительного распространения и известной степени культуры: в исторической повести, разбойничьем романе и т.д. («Арап Петра Великого», «Дубровский», «Капитанская дочка»).

Насколько нейтральный стиль пушкинской прозы помогал ему использовать документальные материалы, видно хотя бы из того, что главою «Дубровского» является подлинный современный судный документ и что введение его в ткань романа не вызвало никакого стилистического разнобоя.

Это делает у Пушкина совершенно нейтральным лицо автора и позволяет в ряде случаев разделить его на два лица: выдвинуть вымышленное лицо рассказчика, а себе взять роль издателя («Повести Белкина», «История села Горюхина», «Капитанская дочка»).

Отношение к материалу историческому для Пушкина вытекает из его работы над стиховым эпосом — материалы «вызываются» современной точкой зрения. Так, в «Арапе Петра Великого» Пушкин разрабатывает материалы своей родословной, бывшие актуальными для него сначала как составная часть его «поэтического лица», а затем актуализованные социальными вопросами («Моя родословная»). Так, работа над «Капитанской дочкой» совпадает с исторической работой над пугачевским бунтом, работой, также выдвинутой актуальными социальными проблемами, а «История села Горюхина» является экспериментом писателя-историка — пародическим осмыслением «Истории государства Российского» Карамзина (Н. Страхов). Работа поэта, а затем и прозаика все больше сталкивает Пушкина

с документом. Его художественная работа не только питается резервуаром науки, но и по возникающим методологическим вопросам близка к ней.

Отсюда — диалектический переход на материал как на таковой. Пушкин становится историком. Его этнографическая собирательская работа (народные песни, исторические анекдоты и т.д.), «Пугачевский бунт», предварительная работа над «Историей Петра Великого», планы его работы над историей кавказских войн и намерение стать «историком французской революции» доказывают, что Пушкин постепенно, но неукоснительно шел к концу своей литературной деятельности, к широкому раскрытию пределов литературы, к включению в нее и научной литературы.

С этим совпадало и изменение авторского лица. Все более вырисовывавшаяся в его художественно-прозаической работе нейтральность авторского лица, лицо автора-издателя материалов, будучи явлением стиля, постепенно перерастало свою чисто стилистическую, внутренне-конструктивную функцию.

Когда Сенковский, воспользовавшись вымышленным именем и обликом Белкина, напечатал за подписью Белкина несколько своих повестей, Пушкин так об этом писал Плетневу: «Радуюсь, что Сенковский промышляет именем Белкина; но нельзя ль (разумеется, из-за угла и тихонько, например в «Московском наблюдателе») объявить, что настоящий Белкин умер и не принимает на свою долю грехов своего омонима»*.

Так вымышленное лицо циклизатора, которое было сродни многим западноевропейским явлениям (вымышленные циклизаторы у Вальтер Скотта, Вашингтон Ирвинга, ср. с русскими явлениями Гомозейки, казака Луганского, Пасичника Рудого Панько и т.д.), у Пушкина дорастает до своеобразного явления как бы циклизатора журнала.

Стремление к собственному журналу растет у Пушкина постепенно, оно сочетается со сложными условиями литературной работы (борьба против монополии Булгарина и Греча), но к 30-м годам журнал становится для Пушкина необходимостью, вызванной эволюцией его литературной деятельности. Это доказывает хотя бы несостоявшееся предприятие — «Дневник», в котором Пушкин шел на соглашение и сотрудничество с Гречем. «Литературная газета», издававшаяся Дельвигом при ближайшем сотрудничестве Пушкина, по небольшим своим размерам и узким задачам не могла удовлетворять его (мешали сотрудничеству в ней и биографические условия тогдашней его жизни — разъезды). Журналом Пушкина становится «Современник». При том широком объеме и содержании понятия «литература», которое в ту пору созрело у Пушкина, журнал его представляет собою любопытное явление. Несомненен его упор на чисто фактический, документальный материал. Сношения с лицами, не являющимися профессиональными литераторами, но

---

* Переписка. Т. II. С. 239.

много видевшими и любопытными: Н. А. Дуровой, В. А. Дуровым, Сухоруковым и т.д. — характерны для Пушкина-журналиста, так же как и попытки вызова литераторов из соседних с художественной литературою рядов, недаром последнее письмо Пушкина предлагает конкретное литературное сотрудничество в журнале детской писательнице Ишимовой*.

Бесполезны догадки о том, что делал бы Пушкин, если бы в 1837 г. не был убит. Литературная эволюция, проделанная им, была катастрофической по силе и быстроте. Литературная его форма перерастала свою функцию, и новая функция изменяла форму. К концу литературной деятельности Пушкин вводил в круг литературы ряды внелитературные (наука и журналистика), ибо для него были узки функции замкнутого литературного ряда. Он перерастал их.

ВОПРОС О ТЮТЧЕВЕ

1

Тютчевская годовщина застает вопрос о Тютчеве, о его изучении — открытым.

Легко, конечно, счесть все его искусство «эманацией его личности» и искать в его биографии, биографии знаменитого острослова, тонкого мыслителя, разгадки всей его лирики, но здесь-то и встречают нас знаменитые формулы: «тайна Тютчева» и «великий незнакомец». (Таким же, впрочем, «великим незнакомцем» будет любая личность, поставленная во главу угла при разрешении вопроса об искусстве.)

Легче счесть его поэзию, и по-видимому, по праву, «поэзией мысли» и, не смущаясь тем, что это «стихи», попытаться разрушить их в общепонятную философскую прозу (такие попытки очень легко удаются и почти не стоят труда); затем можно их скомпоновать в философскую систему, и в результате получится «космическое сознание Тютчева», быть может, недаром иногда имеющее своим вторым заглавием: «чудесные вымыслы».

Это тем более как будто оправданно, что и впрямь стихи Тютчева являются как бы ответами на совершенно реальные философские и политические вопросы эпохи. Тогда стихотворение «Безумие», например, явилось бы вполне точным ответом на один из частых вопросов романтической философии: может ли быть дано мистическое познание природы не только во сне, но и в безумии (Тик, Шубарт, Кернер и др.) и т.д. и т.д.

Но уже Ив. Аксаков протестовал против этого простого оперирования «тютчевской мыслью»: «У него не то что мыслящая поэзия,— а поэтическая мысль<...> От этого внешняя художественная форма не является у него надетою на мысль, как перчатка

---

* *Шкловский В.* Записная книжка Лефа //Новый Леф. 1927. № 5. С. 6.

на руку, а срослась с нею, как покров кожи с телом, сотворена вместе и одновременно, одним процессом: это сама плоть мысли».

Здесь хотя и не особенно убедителен термин *«внешняя* художественная форма» и образ «кожа на теле», но очень убедителен отрицаемый подход к «мысли» и «стиху» как к руке и перчатке.

Философская и политическая мысль должны быть здесь осознаны как *темы*, и, конечно, функция их в *лирике* совсем иная, нежели в прозе. Вот почему, хотя и несомненно, что они являлись значащим элементом в поэзии Тютчева, вовсе не несомненен характер этого значения, а стало быть, и незаконно отвлекать их изучение от общего литературного, стало быть, необходимо учитывать их функциональную роль. Нет темы вне стиха, так же как нет образа вне лексики. Наивный же подход к стиху как к перчатке, а к мысли — как к руке, при котором упускалась из виду функция того и другого в лирике как особом виде искусства, привели в изучении Тютчева к тупику мистических «тайн» и «чудесных вымыслов». То же направление изучения привело к не совсем ликвидированной и теперь легенде об историческом «одиночестве» Тютчева.

На смену «тайнам» должен встать *вопрос* о лирике Тютчева как явлении литературном. И первый этап его — восстановление исторической перспективы.

2

Историческая перспектива оказывается в отношении Тютчева изломанной, неровной. Особый характер литературной деятельности — перерывы в печатании; глубокие и длительные перерывы интереса к нему, «забвения» и толчками идущие «воскрешения». И здесь нельзя, конечно, объяснять всего «непониманием» публики; ведь даже Достоевский писал Майкову в 1856 г.: «Скажу вам по секрету, по большому секрету: Тютчев очень замечателен; но... и т.д. <...> Впрочем, многие из его стихов превосходны»*. И, конечно, эти «но» и «впрочем» имели свой смысл у современников, но понять его можно, только установив характерные черты тютчевской лирики.

В первой половине XIX века грандиозная и жестокая борьба за формы, шедшая в XVIII веке, сменяется более медленной выработкой их и разложением, идущими часто ощупью.

Но жанр в такие периоды смены не лежит наготове — его следует впервые создать — начинается мучительный период его нащупывания. Жанр рождается тогда, когда найдено нужное слияние диалектически вырисовавшегося направления поэтического слова с *темой*, нужное ее «развертыванье». И тогда как для современников тема художественно действенна всегда по соотношению к тому направлению слова, которое она скрепляет, для позднейших поколений своеобразие этого соотношения исчезает, тема и стиль ощущаются ровно, т.е. исчезает ощущение жанра.

---

* *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Спб., 1883. Т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки. С. 87.

3

Начало литературной деятельности Тютчева и представляет собою искание лирического жанра. При этом характерно, что Тютчев в 20-х годах обходит главенствующее течение и, как Жуковский за двадцать лет до него, обращается к монументальным дидактическим формам, имеющим к тому времени архаистический характер как жанры.

Он пишет «Уранию», на которой отразились поэма Тидге того же названия* и стихотворение Мерзлякова, пространное «Послание Горация к Меценату». Здесь Тютчев — архаист и по стилистическим особенностям и по языку.

Этот источник жанра был характерен для ученика Раича. Раич — любопытная фигура в тогдашнем лирическом разброде**. Он стремится к выработке особого поэтического языка: объединению ломоносовского стиля с итальянской эвфонией***, он «усовершенствует слог своих учеников вводом латинских грамматических форм****. И эти принципы его теории не должны быть забыты при анализе приемов Тютчева. Требование особой «гармонии» (в этом слове часто скрывается определение ритмо-синтактического строя), особые метрические искания, основанные на изучении итальянской поэзии способствуют возникновению названия особой «итальянской школы»— Раич, Туманский, Ознобишин*****. И когда Ив. Киреевский относи

---

* С поэмой Тидге сходны не только образы, но и метрическая конструкци стихотворения — смена различных метров, причем характерным метром Тидге употребленным и у Тютчева, является пятистопный хорей.

** В кружок Раича, бывший как бы тем же кружком любомудров в литературном аспекте, входили: В. Одоевский, Погодин, Ознобишин, А. Муравьев, Путята и др.

*** «Воклюзский лебедь пел, и дети Юга, нежные, чувствительные италианцы, каждый звук его ловили жадным слухом; но лебедь Двины пел — для детей Севера, холодных, нечувствительных — к прелестям гармонии» (*Раич.* Петрарка и Ломоносов //Северная лира. 1827. С. 70).

**** *Муравьев А. Н.* Знакомство с русскими поэтами. Киев. 1871. С. 5. Поразительный пример латинского синтаксиса у Тютчева:

И *осененный* опочил
Хоругвью горести *народной.*

Ср. также:

Лишь высших гор до половины
Туманы покрывают скат.

По всей вероятности, отсюда же пропуск местоименного подлежащего:

Стояла молча предо мною.

***** См. ст. И. В. Киреевского в «Деннице» на 1830 г.

Тютчева к другой — «германской»,— орган Раича возмущенно спрашивает: «Тютчев <. . .> принадлежит к германской школе. Не потому ли, что он живет в Минхене?»* И, конечно, приемы Тютчева выработались в этой «итальянской школе». Достаточно сравнить стихотворение Раича «Вечер в Одессе», написанное в 1823 г. и напечатанное в «Северной лире» на 1827 год, чтобы сразу убедиться в том, что тютчевские приемы были результатом долгих литературных изучений.

Вечер в Одессе

На море легкий лег туман,
Повеяла прохлада с брега —
Очарованье южных стран,
И дышит сладострастна нега.

Подумаешь — там каждый раз,
Как Геспер в небе засияет,
Киприда из шелковых влас
Жемчужну пену выжимает.

И, улыбаяся, она
Любовью огненною пышет,
И вся окрестная страна
Божественною негой дышит.

Здесь, в этом стихотворении Раича, уже предсказана трехчастная краткость многих тютчевских пьес и разрешение двух строф в третьей, представляющей определенную ритмико-синтаксическую конструкцию.

Ср. с последней строфой у Раича тютчевскую строфу:

И всю природу, как туман,
Дремота жаркая объемлет,
И сам теперь великий Пан
В пещере нимф покойно дремлет.

Здесь совпадает и излюбленная стилистическая особенность Тютчева: «Подумаешь — » ср.: «Ты скажешь: ветреная Геба», «Ты скажешь: ангельская лира»; совпадают и обычные для Тютчева лексически-изысканные имена: Геспер, Киприда.

Но для Раича были характерны и другие искания — искания *жанра.* И здесь любопытны его отношения к дидактической поэзии — той, с которой начинает Тютчев. Дидактическая (или, как называет ее Раич, *догматическая*) поэма неприемлема для него своей *обширностью.* «Есть предметы, которые своею обширностью

---

* Галатея. 1830. № 6. С. 331.

с первого взгляда кажутся самыми благоприятными для писателя; но обладающий истинным талантом никогда не обольстится сею мнимою выгодою: сфера предмета слишком пространная, или не может быть рассматриваема с постоянной точки зрения, или требует великого усилия и утомляет самые легкие крыла гения»*.

Но вместе с тем его привлекает «мифология древних», дававшая пищу догматической поэме (мы обречены на «искание бесчисленных оттенков — им стоило только олицетворить его — и читатель видел пред собой дышащие образы — «spirantia signa»), его привлекает сходство дидактика с *оратором*: «подобно оратору, поражающему противника доводами, всегда постепенными, дидактик от начал простых, обыкновенных, переходит к исследованиям сложным, утонченным, почерпнутым из глубоких наблюдений, и нечувствительно возвышает до них читателя. Так ветер, касаясь Еоловой арфы, начинает прелюдиею, которая, кажется, мало обещает слуху; но, усиливая дыхание, он вливает в нее душу и по временам извлекает из струны ее красноречивую мелодию, потрясающую весь состав нашего сердца».

И Раич надеется, что «догматическая» поэзия испытывает новый расцвет: «если бы явился ее преобразователь и дал ей *другую форму, другой ход,* тогда, вероятно, она явилась бы в новом блеске и величии, достойном поэзии». Ссылка на философские, «догматические» поэмы в прозе Платона указывает еще яснее, что дело идет о философской лирике. Если вспомнить, что к этому времени относится начальная работа ряда философов-поэтов: Шевырева, Хомякова, Тютчева, Веневитинова,— то статья получает конкретный характер.

Эта философская лирика получала совершенно особенное значение при исчерпанности лирических жанров, наметившейся уже в половине 20-х годов. Свежий материал для поэзии освежал ее саму. Вот почему общие надежды возлагаются на Шевырева-лирика. В философской лирике, разрабатывавшей новый материал, открывались новые стороны поэтического слова — «новый язык» и «оттенки метафизики» (слова Пушкина о Баратынском).

4

Первые опыты Тютчева являются, таким образом, попытками удержать монументальные формы «догматической поэмы» и «философского послания». Но монументальные формы XVIII века разлагались давно, и уже державинская поэзия есть разложение их. Тютчев пытается найти выход в меньших (и младших) жанрах — в послании пушкинского стиля (послание к А. В. Шереметеву), в песне в духе Раича, но недолго на этих паллиативах задерживается: слишком сильна в нем струя, идущая от монументального стиля XVIII века.

---

* Вестник Европы. 1822. № 7. С. 199: «Рассуждение о дидактической поэзии» Раича.

И Тютчев находит этот выход в художественной форме *фрагмента.*

Все современные критики отмечают *краткость* его стихотворений: «Все эти стихотворения очень коротки, а между тем ни к одному из них решительно нечего прибавить» (Некрасов); «Самые короткие стихотворения г. Тютчева почти всегда самые удачные» (Тургенев).

Фрагмент как художественная форма был осознан на Западе главным образом романтиками и канонизован Гейне. Если сравнить некоторые произведения Уланда и Ю. Кернера с тютчевскими фрагментами, связь станет вполне ясна.

Уланд

Klage

Lebendig sein bagraben
Es ist ein schlimmer Stern;
Doch kann man Unglück haben,
Das jenem nicht zu fern:
Wenn wan bei heiβem Herzen
Und innern Lebens voll,
Vor Kümmernis und Schmerzen
Frühzeitig altern soll.

Ю. Кернер

Die schwerste Pein

Im Feuer zu verbrennen,
Ist eine schwere Pein,
Doch kann ich eine nennen,
Die schmerzlicher mag sein:
Die Pein ist's, das Verderben,
Das Los, so manchem fällt:
Langsam dahinzusterben
In Froste dieser Welt.

Тютчев

Нет дня, чтобы душа не ныла,
Не изнывала б о былом,
Искала слов, не находила,
И сохла, сохла с каждым днем,—
Как тот, кто жгучею тоскою
Томился по краю родном
И вдруг узнал бы, что волною
Он схоронен на дне морском.

Как ни тяжел последний час —
Та непонятная для нас
Истома смертного страданья,—
Но для души еще страшней
Следить, как вымирают в ней
Все лучшие воспоминанья...

Я нарочно взял резкий пример тютчевских «записок». Фрагмент как *средство* конструкции был осознан тонко и Пушкиным; но «отрывок» или «пропуск» Пушкина был «недоконченностью» большого целого. Здесь же он становится определяющим художественным принципом. И то, что сказывается в «записках» Тютчева, то лежит и вообще в основе его лирики. Монументальные формы «догматической» поэмы разрушены, и в результате дан противоположный жанр «догматического фрагмента». «Сфера предмета слишком пространная»

сужена здесь до минимума, и слова, теряющиеся в огромном пространстве поэмы, приобретают необычайную значительность в маленьком пространстве фрагмента. *Одна* метафора, *одно* сравнение заполняют все стихотворение. (Вернее, все стихотворение является одним сложным образом.)

Фрагментарность стала основой для совершенно невозможных ранее стилистических и конструктивных явлений; таковы *начала* стихотворений:

И, распростясь с тревогою житейской

И чувства нет в твоих очах

И *вот* в рядах отечественной рати

И тихими последними шагами

И гроб опущен уж в могилу

И ты стоял — перед тобой Россия

И *опять* звезда ныряет

И самый дом наш будто ожил

Итак, опять увиделся я с вами
и т.д.

Эта фрагментарность сказывается и в том, что стихотворения Тютчева как бы «написаны на случай». Фрагмент узаконяет как бы внелитературные моменты; «отрывок», «записка» — литературно не признаны, но зато и свободны. («Небрежность» Тютчева — литературна.)

Таковы тонкие средства стилистической фрагментарности:

Весь день *она* лежала в забытьи.

Это «она» почти столь же фрагментарно, как и приведенное:

И, распростясь с тревогою житейской.

И здесь, в интимной лирике, фрагментарность ведет тоже к усилению, динамизации, как и в лирике витийственной.

Вместе с тем «фрагмент» у Тютчева закончен. У него поразительная планомерность построения. Каждый образ усилен тем, что сперва дан противоположный, что он выступает вторым членом антитезы, и здесь виден ученик Раича, который советует начинать «догматическую» поэму «прелюдией», чтобы «нечувствительно возвысить до нее читателя»:

Люблю глаза твои, мой друг
<. . .>
Но есть сильней очарованье

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полуночи

<. . .>

Но днем

Есть близнецы <. . .>
Но есть других два близнеца

Пускай орел за облаками

<. . .>

Но нет завиднее удела,
О, лебедь чистый, твоего.

И столь же планомерно отчеканивает Тютчев антитезу в строфическом построении*. Сложность тютчевской строфики (ср. десятистишные строфы в стихотворении «Кончен пир...») превосходит в этом отношении всех русских лириков XIX века и восходит к западным образцам (ср. в особенности Уланда — «Abendwolken», «Ruhethal» — шестистишные и восьмистишные строфы со сложным расположением мужских и женских [рифм], очень близкие тютчевской строфе). Вот эта строгость фрагмента была одной из причин холодности современников; они чувствовали здесь некоторый холод «догматической» поэзии. «Конечно, есть причина, почему они (произведения Тютчева. — *Ю. Т.*) не имели успеха,— пишет Страхов.— В них ясно, что поэт не отдается вольно своему вдохновению и своему стиху. Чудесный язык не довольно певуч и свободен, поэтическая мысль, хотя и яркая и грандиозная, не рвется безотчетно и потому не подмывает слушателя. Но это полное обладание собою, эта законченность мысли и формы не исключают поэзии <...>**

Дидактична самая *природа* у Тютчева, ее аллегоричность, против которой восстал Фет и которая всегда заставляет за образами природы искать другой ряд. Нет-нет, и покажется тога дидактика-полемиста с его внушительными ораторскими жестами. Характерны такие зачины:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик.

Нет, мера есть долготерпенью

Учительны такие строки:

---

* Ср. «Люблю глаза твои, мой друг...»: I строфа — мжмжм; II строфа — жмжмж; «Душа хотела б быть звездой...»: I строфа — мжжм; II строфа — жммж и т.д.

** *Страхов Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. Спб., 1888. С. 237.

На месяц *взглянь*

Молчи, скрывайся и таи

Смотри, как на речном просторе
и т.д.

Дидактичны тютчевские «наводящие вопросы» и полувопросы с интонацией беседы:

Но который век белеет
Там, на высях снеговых?

Но видите ль? Собравшися в дорогу
и т.д.

«Цицерон» весь выдержан в ораторской конструкции («уступление» ломоносовской риторики) — тезис противника — и возражение:

Так!.. но прощаясь с римской славой.

(Здесь — корень тех прозаически-полемических приемов, которые с особою силою сказываются в его политической лирике:

Да, стенка есть — стена большая,—
И вас не трудно к ней прижать,
Да польза-то для них какая?
Вот, вот что трудно угадать.*
(«Славянам». [«Они кричат, они ж грозятся...])

и в которых Тютчев, идущий от XVIII века, ближе, чем кто-либо, к Некрасову.)

Но эта же планомерность конструкции делает маленькую форму чрезвычайно сильной. Монументальные формы XVIII века разложились, и продукт этого разложения—тютчевский фрагмент. Словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве: «Видение» («Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья...»), «Сны» («Как океан объемлет шар земной...»), «Цицерон» и т.д.—все это микроскопические оды**.

---

* Любопытно с этой точки зрения стихотворение «Певучесть есть в морских волнах...», где три строфы «одические» кончаются таким смешением ораторского и полемически-газетного стиля:

И от земли до крайних звезд
Все безответен и поныне
Глас вопиющего в пустыне,
Души отчаянный протест?.

** Это было вполне осознано Фетом, развившим и канонизовавшим форму фрагмента. Фет называет «одами» крохотные хвалебные стихотворения.

Вот почему, когда Тютчев хочет дать жанр, именно и предполагающий маленькую форму, она у него не выходит. Он подходит к *эпиграмме* со сложными средствами высокого стиля, со сложной строфой, игрой антитез, и самый неудачный *литературный* жанр у этого знаменитого острослова — именно эпиграмма («Средство и цель», «К портрету» и др.). Зато характерно, что стиховые *афоризмы* Тютчева всегда вески.

5

Фрагментарность, малая форма, сужающая поле зрения, необычайно усиляет все стилистические ее особенности. И прежде всего, словарный, лексический колорит.

Слово важно в поэзии (да и в жизни) не только своим значением. Иногда мы даже как бы забываем значение слова, вслушиваясь в его лексическую окраску. (Так, если на суде подсудимый доказывает alibi на блатном жаргоне, судья, несмотря на значение его слов, обратит внимание на самую лексическую окраску, на блатность.) Подобно этому, помимо значения действуют в поэзии различные лексические строи; архаизмы вводят в высокий лексический строй.

Тютчев вырабатывает особый язык, изысканно архаистический.

Нет сомнения, что архаизм был осознанной принадлежностью его стиля. Он употребляет то «фонтан», то «водомет». Вместе с тем пародическое использование высокого стиля в XIX веке не могло не оставить следа на употреблении архаизмов, и Тютчев отлично учитывал при случае этот пародический оттенок:

Пушек гром и *мусикия!*
(«Современное»)

Здесь Тютчев иронию подчеркивает архаизмом; и вместе с тем он же пишет:

И стройный мусикийский шорох.

На фоне Пушкина Тютчев был архаистом не только по своим литературным традициям, но и по языку, причем нужно принимать во внимание густоту и силу его лексической окраски на небольшом пространстве его форм.

И этот колорит Тютчева обладает силой, усваивающей ему инородные явления; с необычайной свободой Тютчев использует варваризмы в высоком стиле, несмотря на то что употребление варваризмов в стихе было традиционно ироническое:

Иным достался от природы
Инстинкт пророчески-слепой.

В политических стихотворениях лексика (как и остальные элементы стиля) у Тютчева нарочито прозаическая, «газетная»:

Славянское самосознанье,
Как божья кара, их страшит!

От дидактика-оратора к публицисту-полемисту — переход естественный.

И здесь, говоря о лексике Тютчева, следует сделать особое предостережение: у нас нет еще его авторитетного издания.

Его изысканная, а иногда и чрезмерно резкая архаистическая лексика и метр, обходящий «канонический», пугали и современников и ближайшие поколения. Поэтому все существующие издания Тютчева сглаживают ~~его лексику~~ и метр*.

6

Но не только в своем лексическом колорите, а и по стилю Тютчев отправляется от XVIII века (преимущественно в державинском преломлении).

Тютчев охотно пользуется перифразой:

Металл содрогнулся, тобой оживлен

Пернатых песнь по роще раздалася

Высокий дуб, *перунами* сраженный

День, *земнородных* оживленье.

Последняя перифраза наиболее характерна, ибо кроме того она и сложное прилагательное, что также является архаистическим средством стиля.

Любопытно, как применяет его Тютчев при переводах — там, где в подлиннике вовсе их нет.

Ср. «Песнь Радости» Шиллера:

Was denn groβen Ring bewohnet, Huldige der Sympathie!	Душ родство! о, луч небесный! *Вседержащее* звено!
Pallas, die die Städte gründet Und zertümmert, ruft er an.	*Градозиждущей* Палладе *Градорушащей* молясь.
<. . .>	<. . .>
Rächet Zeus das Gastesrecht Wägend mit gerechten Händen и т.д.	*Правоправящий* Кронид Вероломцу страшно мстит.

«Животворный, миротворный, громокипящий» — все это архаистические черты стиля, общие всем одописцам XVIII века, в особенности же Державину. Столь же архаистичны двойные прилагательные. Здесь Тютчев является — через Раича — верным и

---

* Неполное издание Тютчева под ред. Г. Чулкова — единственное пока отправляющееся от рукописей. 1928.

близким учеником Державина. Ср. у Державина: 1) «вот краснорозово вино!», «на сребро-розовых конях»; 2) «священно-вдохновенна дева», «цветоблаговонна Флора» и др. В 1821 г. Воейков упрекает Раича в употреблении сложных эпитетов, причем видит в этом подражание Державину*. Самый список раичевских эпитетов, приведенный здесь, характерен: 1) снегообразная белизна, огнегорящи звезды; 2) *прозрачно-тонкий* сок, янтарно-темный плод, *бело-лилейное* молоко, *сизо-мглисты* волны.

Тютчев еще усовершенствовал этот прием, не только сливая близкие слова, но соединяя слова, как бы безразличные по отношению друг к другу, логически не связанные, а то и слова, противоречащие друг другу:

длань незримо-роковая

опально-мировое племя

От жизни мирно-боевой

С того блаженно-рокового дня.

Он связывает их и по звуковому принципу:

На веждах, томно-озаренных

Пророчески-прощальный глас

Что-то радостно-родное

В те дни кроваво-роковые.

Все эти особенности подчеркнуты в замечательной строке:

Дымно-легко, мглисто-лилейно.

Необычайно сильно действует это соединение на смысл слов, тесно сплетающихся между собою, дающих неожиданные оттенки.

Имя Державина, конечно, должно быть особо выделено в вопросе о Тютчеве. Державин — это была та монументальная форма философской лирики, от которой он отправляется. И это сказывается во многих конкретных неслучайных совпадениях. «Бессонница», «Сижу, задумчив и один...» — полны чисто державинских образов. (Ср. «На смерть кн. Мещерского», «Река времен в своем стремленьи...» и т.д.)

У них общие интонации, общие зачины; ср. державинское:

---

* Сын отечества. 1821. № 39. С. 273, 274. Характерно, что Воейков упрекает Раича и в злоупотреблении эпитетом «золотой», тоже характерным для Тютчева.

Что так смущаешься, волнуешь,
Бессмертная душа моя?
Отколе пламенны желанья?
Отколь тоска и грусть твоя?
(*«Тоска души»*)

с тютчевским:

О, вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги.

Излюбленные у Тютчева образы:

Изнемогло движенье, труд уснул.

———

Утихло вкруг тебя молчанье
И тень нахмурилась темней.

тоже восходят к державинским:

Заглохнул стон болотна дна,
Замолкло леса бушеванье,
Затихла тише тишина.

———

Ночная тьма темнее стала,

в свою очередь восходящая к словесному развитию образа у Ломоносова:

Долы скрыты далиной

———

Отца отечества отец.

И недаром в свое время образы Тютчева были объявлены «непонятными» проф. Сумцовым и проф. Брандтом. Без XVIII века, без Державина историческая перспектива по отношению к Тютчеву не может быть верной.

Образ:

Уж звезды светлые взошли
И тяготеющий над нами
Небесный свод приподняли
Своими влажными главами —

несомненная реализация образа XVIII века: *чела звезд.*

Так же как оживление традиционного образа XVIII века — *колесница мирозданья* — дана в стихах:

Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.

И та громадная роль, которую играет у Тютчева образ, тоже не случайно совпадает с напряженной образностью высокой лирики XVIII века. Изучения должны быть направлены и на последующие

этапы философской лирики XVIII века. Особое значение получает здесь Карамзин-лирик, считавший задачею лирики

Слогом чистым, сердцу внятным
Оттенки вам изображать
Страстей счастливых и несчастных,

произведший в дидактической поэзии огромную работу абстрактизации пейзажа, заменивший «краски» Державина «оттенками»:

Плоды древес сияют златом,
Зефиры веют ароматом,
С прохладой сладость в душу льют.

По всей вероятности, не случайно имя Карамзина имеет такое значение для Тютчева, так же как и не случайно есть прямое и тематическое и стилистическое сходство в дидактической поэме Карамзина «Дарования» (1796) со знаменитым тютчевским «Не то, что мните вы, природа...»:

Что зрю? Людей, во тьме живущих,
Как злак бесчувственно растущих
<. . .>
Сей мир, обильный чудесами,
Как сад, усеянный цветами,
Зерцало мудрого Творца,
Для них напрасно существует,
Напрасно Бога образует:
Подобны камню их сердца.
Среди красот их око дремлет.
Природа вся для них пуста.
Их слух гармонии не внемлет;
Безмолвны хладные уста.

7

Найдя на Западе форму фрагмента, найдя тематический материал «оттенков» натурфилософии, новую литературную «мифологию», о которой писал Раич, Тютчев разложил монументальную форму XVIII века. Одной из причин непонимания современников была и эта форма фрагмента, не канонизованная, почти внелитературная. Ее узаконяет и вводит в круг литературы уже Фет.

Пушкин на малом материале создает (или стремится создать) монументальные формы.

Тютчев — предельное разложение монументальных *форм*; и одновременно Тютчев — необычайное усиление монументального стиля. Мы отошли, отходим от фрагментарных форм. Мы движемся вновь к созданию форм грандиозных — и в этом смысле мы ближе к XVIII веку, чем к медленному веку малой лирической формы — XIX-му.

Но Тютчев — последний этап витийственной «догматической» лирики XVIII века.

Его лирика приучает к монументальному стилю в малых формах.

СТИХОВЫЕ ФОРМЫ НЕКРАСОВА

1

Споры вокруг Некрасова умолкли; он признан, по-видимому, окончательно. Между тем многое, как и раньше, остается здесь недосказанным. В сущности, и его друзья и его враги сходились в главном: друзья принимали его поэзию, *несмотря* на ее форму, враги отвергали ее *вследствие* формы. Таким образом, объектом спора оставалась только абстракция — тематический и сюжетный элемент его искусства, между тем как самое *искусство*, принцип сочетания и противопоставления элементов, отвергалось и теми и другими. Слишком легкое и равнодушное принятие Некрасова грозит поверхностным обходом тех обвинений против его искусства, которые выставлялись его современниками. А между тем слух современников более чуток, и если в похвалах они не всегда прозорливы, то в обвинениях их почти всегда задето главное, чем обнаружилось для них данное искусство и что через призму других течений воспринимается уже не столь остро.

Самый существенный упрек, который делали Некрасову и который он сам принимал, был упрек в *прозаичности*. Не случайно отзыв Белинского о «Мечтах и звуках» начинался с указания на то, что автору лучше писать в прозе; то же говорили о поэзии Некрасова и Тургенев и Толстой. Сам Некрасов тоже сравнивал свои стихи с прозой:

Все ж они не хуже плоской прозы.

Слух современников, воспитанный на Пушкине и Лермонтове, был оскорблен Некрасовым.

2

Современники, конечно, хорошо знали, что Некрасов умело владеет классической традицией русского стиха. Такие стихотворения, как «Родина», «Пускай мечтатели осмеяны давно...», «Муза», «За городом»,— видная струя его поэзии. Свою «Музу» он начинает парафразой из «Музы» Пушкина, в стихах «Блажен незлобивый поэт...» подчеркивает «Пророка» Лермонтова:

Его преследуют хулы:
Он ловит звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,

А в диких криках озлобленья.
И веря и не веря вновь
Мечте высокого призванья,
Он проповедует любовь
Враждебным словом отрицанья.

У него часты повторения классических стиховых формул. Ср. «И с отвращением кидая взор» («Родина») с пушкинским: «И с отвращением читая жизнь мою»; ср. «А ты?.. ты также ли печали предана?..» («Да, наша жизнь текла мятежно...») с пушкинским: «Не правда ль: ты одна...ты плачешь... я спокоен» («Ненастный день потух...») и т.д.

Перед самою смертью он пишет «Пускай чуть слышен голос твой...», «Мне снилось: на утесе стоя...» — стихотворения, и по строфике, и по лексике, и в особенности по ритмико-синтаксическому рисунку примыкающие к пушкинскому стиху:

Сниму с главы покров тумана
И сон с отяжелевших век.

———

Но ты воспрянешь за чертой
Неотразимого забвенья.

Столь же обычен у него классический метафорический стиль с широко развитым параллелизмом («Последние элегии»).

И все-таки современники правы, что не так внимательно отнеслись к этой стороне Некрасова; этот стиль у него ценен и особо значителен только на фоне остальных элементов его поэзии; сами же по себе эти формулы не носят на себе печати остроты и скорее воспринимаются как штампы. Другие же элементы, в которых, по-видимому, вся сущность дела, гораздо более сложного происхождения, и главное значение получает здесь вопрос о прозе, о прозаизмах поэта Некрасова.

3

Некрасов начинает с баллад и высокой лирики; самое значительное для него в молодости имя — Жуковский. Он быстро исчерпывает этот род и начинает его пародировать. Некрасовские пародии на Лермонтова долго потом вызывали возмущение; однако совершенно очевидно их значение для Некрасова. *Сущность его пародий не в осмеивании пародируемого, а в самом ощущении сдвига старой формы вводом прозаической темы и лексики.* Пока эта форма связана с определенными прозведениями («Спи, пострел, пока безвредный!..», «И скучно, и грустно, и некого в карты надуть...»), колебание между обоими реальными произведениями, возникающее в результате такой пародии, вызывает комический эффект. Но как только ощутимость другого определенного произведения исчезает, разрешена проблема ввода в старые формы новых стилистических элементов. Пародия

Некрасова (как и всякая другая стихотворная пародия) совмещала ритмо-синтаксические фигуры «высокого» рода с «низкими» темами и лексикой. *По уничтожении явной пародийности, в высокие формы оказались внесенными и впаянными чуждые до сих пор им тематические и стилистические элементы.* Это приложимо как к малым, так и к большим единицам его искусства.

Таковы неявные пародические фразы, которые не несут уже комических функций, а воспринимаются как новый прием:

Дрожишь, как лист на ветке бедной,
Под башмаком своей жены

(*«Отрадно видеть, что находит...»*)

Ср. с пушкинским:

Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист

(*«Я пережил свои желанья...»*)

Или:

О, ты, чьих писем много, много
В моем портфеле берегу!

(*«О, письма женщины, нам милой...»*)

Ср. с пушкинским:

О, ты, чьей памятью кровавой
Мир долго, долго будет полн

(*«Наполеон»*).

Таковы неявные пародические *произведения*, где пародия скрыта, комический ее элемент таким образом уничтожен и уже родилась новая форма. Грань между обоими типами, явным и неявным, крайне тонка. Так, еще отзывается комизмом приспособление форм лермонтовского «Воздушного корабля» к теме и словарю «современной баллады» («Секрет»):

Он с роскошью барской построен,
Как будто векам напоказ;
А ныне в нем несколько боен
И с юфтью просторный лабаз.

Картофель да кочни капусты
Растут перед ним на грядах;
В нем лучшие комнаты пусты,
И мебель и бронза — в чехлах.

<. . .>

Воспрянул бы, словно из гроба,
И словом и делом могуч —
Смирились бы дерзкие оба
И отдали б старому ключ.

Менее напоминает реальные произведения «Извозчик», хотя в нем, несомненно, выдержана старая балладная форма:

Все глядит, бывало, в оба
В супротивный дом:
Там жила его зазноба —
Кралечка лицом!
Под ворота словно птичка
Вылетит с гнезда,—
Белоручка, белоличка...
Жаль одно: горда!

<. . .>

Рассердилась: «Не позволю!
Полно — не замай!
Прежде выкупись на волю,
Да потом хватай!»
Поглядел за нею Ваня,
Головой тряхнул <. . .>

Ср. хотя бы «Рыцарь Тогенбург» Жуковского:

Там — сияло ль утро ясно,
Вечер ли темнел,—
В ожиданьи, с мукой страстной,
Он один сидел.

<. . .>

И душе его унылой
Счастье там одно:
Дожидаться, чтоб у милой
Стукнуло окно.

<. . .>

«Сладко мне твоей сестрою,
Милый рыцарь, быть;
Но любовию иною
Не могу любить»

<. . .>

Он глядит с немой печалью —
Участь решена.

Столь же характерно перерождение формы пушкинского «Странника» в «Воре»:

Спеша на званый пир по улице прегрязной,
Вчера был поражен я сценой безобразной:
Торгаш, у *коего* украден был калач,
Вздрогнув и побледнев, вдруг поднял вой и плач.
И, бросясь от лотка, кричал: «Держите вора»
И вор был окружен и остановлен скоро.

<. . .>

Лицо *являло* след недавнего недуга,
Стыда, отчаянья, моленья и испуга...

Ср.:

Однажды, странствуя среди долины дикой,
Незапно был объят я скорбию великой
И тяжким бременем подавлен и согбен,
Как тот, кто на суде в убийстве уличен
и т.д.

Таким же образом формы «Суда божия над епископом» были приспособлены к «Псовой охоте»:

Ближе и лай, и порсканье, и крик —
Вылетел бойкий русак-материк!

<. . .>

Гикнул помещик и ринулся в поле...
То-то раздолье помещичьей воле!

<. . .>

Через ручьи, буераки и рвы
Бешено мчится: не жаль головы!

<. . .>

Выпив изрядно, поужинав плотно,
Барин отходит ко сну беззаботно

<. . .>

Завтра велит себя раньше будить.
Чудное дело — скакать и травить!

Ср. Жуковский, «Епископ Гаттон»:

Вдруг ворвались неизбежные звери;
Сыплются градом сквозь окна, сквозь двери,
Спереди, сзади, с боков, с высоты...
Что тут, епископ, почувствовал ты?

<. . .>

В замок епископ к себе возвратился,
Ужинать сел, пировал, веселился,
Спал, как невинный, и снов не видал...
Правда! но боле с тех пор он не спал.

Та же форма была употреблена затем в «Саше», в «Дедушке Мазае» — и здесь уже стерт всякий след второго плана — плана Жуковского.

Одновременно Некрасов культивировал и форму чувствительного романса и водевиля (ср., например, «Повидайся со мною, родимая!..» — «Рыцарь на час» с арией из «Материнского благословения» — «В хижину бедную, богом хранимую...»). Но не внесением песенных форм, а вводом в них прозаически элементов сказал новое слово Некрасов.

4

Этот перебой песенного стиля обычен у Некрасова. Песенный стиль не терпит enjambements — выходов синтаксической единицы за пределы метрической; такие выходы обычны для стихотворного

драматического диалога или для прозаической конструкции, когда она играет роль важного ингредиента. У Некрасова в песенных формах, как «Похороны», встречаются также перебои прозаической интонацией:

И пришлось нам нежданно-негаданно
Хоронить молодого стрелка,
Без церковного пенья, без ладана,
Без всего, чем могила крепка...
Без попов!.. <. . .>

Или в песенной форме «Что думает старуха...»:
I строфа

Только старуху столетнюю, древнюю
Не посетил он.— Не спит,

II строфа

Мечется по печи, охает, мается < ...>

III строфа

Нутко-се! с ходу-то крестного
Раз я ушла с пареньком

IV строфа

В рощу...

Излюбленной стиховой формой Некрасова была форма говорного стиха (термин Б. Эйхенбаума) — куплета, стихотворного фельетона. Даже в стихе «Кому на Руси жить хорошо» чувствуются эффекты этого говорного стиха; так, во вступлении дан эффект нарастающей скороговорки, несомненно комического (водевильно-куплетного) происхождения:

Семь временнообязанных
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень:
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова —
Неурожайка тож.

Этот говорной уклон стиха дает ему возможность применять песенные формы для больших поэм («Коробейники»).

Все это стоит в связи с общим уклоном некрасовской поэзии к прозе. Первым шагом здесь была пародия, по самому существу своему требовавшая внесения прозаизмов; вторым — перенос в формы баллады и классической ямбической поэмы сюжета современного романа («Саша», «Несчастные»), исторического романа («Русские женщины»), физиологических очерков и фельетонов («В больнице», «О погоде») и т.д. Здесь был путь для широкого использования

иностранного и русского романа, и, несомненно, отдельные сцены у Некрасова восходят к Жорж Санд и английскому роману. Об этих заимствованиях не помнят — такова власть некрасовской лексики.

В лексику Некрасов вводит обильные прозаизмы. Приведем несколько примеров из «Мороза, Красного носа»:

И все мы согласны, что тип измельчал
Красивой и мощной славянки.

<. . .>

Но грязь обстановки убогой
К ним словно не липнет. Цветет
Красавица, миру на диво <. . .>

<. . .>

Лежит на ней дельности строгой
И внутренней силы печать.

и т.д.

Недаром Чернышевский сообщал, что фразу бурлака «А кабы умереть к утру, так было бы еще лучше» Некрасов передал, почти не изменив ее:

А кабы к утру умереть —
Так лучше было бы еще...

(«На Волге»).

Другой элемент его лексики — диалектизмы. И, внося их в свою поэзию, он также поступал, сообразуясь с прозой того времени. Это была эпоха, когда в язык прозы были широко введены диалектизмы, сначала в нарочитом и неорганизованном виде (Даль), а затем в художественно умеренном, когда Аксаков писал, что Тургенев пишет не по-русски, а по-орловски. Проза обогащала свои выразительные средства диалектизмами, ибо здесь была широкая возможность их мотивированного ввода — сказ. Некрасов широко использует этот прозаический прием («Путешествие гр. Гаранского», «Орина, мать солдатская», «Похороны»), и это дает ему возможность мотивированно вводить диалектизмы и в лирическую поэзию, которая до той поры, подчиняясь велениям чисто лирического рода, была крепко спаяна с классическим стилем и таким образом отгорожена от этого обновления. Только говорная поэзия, допускающая сказ, прошедшая через комический строй, была в состоянии внести эти средства в поэзию.

5

Некрасов стоял перед двумя крайностями: неорганизованного внесения диалектизмов и прозаизмов и бесплодного эпигонства классического стиля. В любопытном критическом фельетоне «Тонкий человек»* он касается обоих этих путей. Отвергнув привычный путь

---

* Современник. 1855. № 1. С. 171 — 204.

классического метафорического стиля (в применении к прозе, о которой идет речь в фельетоне,— стиль Гоголя), Некрасов отвергает и путь натуральной школы, приемы введения в поэзию необработанных, сырых лексических материалов. Он осуждает сценку, записанную с натуры, с обильным введением слов купеческого и простонародного арго. «Память легче удерживает слышанное или читаное, а ум безотчетно дает простор чертам, которые ему уже указаны, истолкованы,— вот отчего, я думаю, списывая происходящее, мы невольно подражаем тому, что уже происходило и было списано... <. . .>»*.

Некрасов отдал дань обеим крайностям. Первая отразилась в его «Огороднике», «В дороге», отчасти «Коробейниках», вторая — в части любовной лирики Некрасова. Некрасов отверг оба эти пути, художественно введя в классические формы баллады и поэмы роман и новеллу со сказом, прозаизмами и диалектизмами, а в формы «натурального» фельетона и водевиля — патетическую лирическую тему. Смещением форм создана новая форма колоссального значения, далеко еще не реализованная и в наши дни.

6

Но как возможно художественное введение элементов прозы в поэзию? Благодаря какому закону может оно осуществиться?

Поэтическое произведение отличается от прозаического вовсе не имманентным звучанием, не ритмом как данностью, не музыкою, непременно осуществленною; слишком часты примеры прозы более певучей, нежели иные стихи (у нас Гоголь, Белый, в Германии — Гейне, Ницше), и стихов, низведенных до минимума напевности. Все стиховые элементы *не даны, а заданы*: задан ритм как стремящаяся к обнаружению ритмовая энергия, заданы мелодические и инструментальные членения и связи, и вот почему рассекаются на строки даже те стихи, где это рассечение и без того совершенно явственно по ритмико-синтаксической тенденции рядов,— важен заданный *ключ*. Стихи от прозы отличаются не столько имманентными признаками, данностью, сколько заданным рядом, ключом. Это создает глубокую разницу между обоими видами; значение слов модифицируется в поэзии звучанием, в прозе же звучание слов модифицируется их значением. Одни и те же слова в прозе значат одно, в поэзии другое. Пушкинская строка:

Унылая пора, очей очарованье

---

* Современник. 1855. №1. С. 204.

в ключе прозы не вызовет того сложного слитного значения обоих слов, которое оно вызывает в ключе поэзии. Поэтому для поэзии безопасно внесение прозаизмов — значение их модифицируется звучанием. Это не те прозаизмы, которые мы видим в прозе: в стихе они ожили другой жизнью, организуясь по другому признаку. Поэтому в тех случаях, когда семантика определенных поэтических формул стала штампом, исчерпана и уже не может входить как значащий элемент в организацию стиха, внесение прозаизмов обогащает стих, если *при этом не нарушается заданность ключа.* Внося прозу в поэзию, Некрасов обогащал ее.

P.S. Знаток и исследователь Некрасова К. И. Чуковский возражал на мою статью в статье «Проза ли?» (*Чуковский К.* Некрасов. Л., изд. Кубуч. 1926. С. 134 — 179). Для постановки вопроса, служащего заглавием его статьи, моя статья оснований не дает. Меня интересовал главным образом вопрос о том сложном соотношении стиха с прозою, которое было в некрасовское время и которое, в частности, в поэзии Некрасова сказалось «прозаизацией» поэтических жанров (стиховой исторический роман, стиховые физиологические очерки, стиховой фельетон). Пути к этой особой организации поэтических жанров (через пародию и связанное с нею введение в стих прозаических тем и лексики) и я хотел выяснить в своей давнишней статье. «Прозаизм» и «прозаичность» для меня отнюдь не оценочное и не укоризненное понятие. У стиха с прозой есть соотнесенность. Бывают эпохи, когда высшим пунктом этой соотнесенности бывает стиховая речь, лексически и синтактически совершенно подобная прозе. В этом смысле лермонтовское «Завещание», например, я считаю эволюционно очень значительным, не «несмотря» на такие стихи, а как раз «благодаря» таким стихам:

Соседка есть у них одна…
Как вспомнишь, как давно
Расстались!.. Обо мне она
Не спросит… все равно…
и т.д.

Стоит написать эти стихи в строку, чтобы ясно увидеть их «близость» к прозе (и, разумеется, это вовсе не близость, а, может быть, более далекое «расстояние», чем между стихом метрически и интонационно гладким и прозою). Вопрос о «песенности» у Некрасова в данном случае — вопрос особый, не противоречащий нисколько этому пониманию прозаизации. Но вопрос этот требует более точной и расчлененной постановки. Прежде всего это касается самого понятия «песенности» по отношению к стиху: имеем ли мы дело с

имитацией жанра народной песни или с вводом одного какого-либо элемента (и какого) народной песни? Или «песенность» — синоним «напевности» и «мелодичности» стиха, на что как будто указывают некоторые места статьи К. И. Чуковского?

Но «песенность» не является «напевностью». Песня, взятая в ее словесном плане, есть то же «либретто». И подобно тому как либретто оперы пугает своей «нестиховностью», то же бывает и с песней. И, например, функция «песен» Лермонтова как раз в «прозаичности», в «нестиховности» песенного либретто. Ср.:

Горе тебе, город Казань,
Едет толпа удальцов

Сбирать невольную дань
С твоих беззаботных купцов.

<. . .>

Горе тебе, русская земля,
Атаман между нами сидит

<. . .>

И краса молодая,
Как саван, бледна,
Перед ним стоит на коленах
И молвит она <. . .>

Или:

Воет ветер,
Светит месяц,
Девушка плачет —
Милый в чужбину скачет
и т.д.

К. И. Чуковский сам приводит любопытный пример появления вовсе не «напевного» приема в поэзии Некрасова, вызванного «песенным складом» (С. 168). Обращение к народной песне характерно не для «мелодических» направлений в лирике. Например, не случайно и Мерзляков, и Дельвиг культивируют «песню» наряду с античными метрами и строфами. И то и другое имеет у них функцию обхода метрического стиха с его устоявшейся интонацией.

Поэтому вопрос о «песенности» не исключает вопроса о так называемой «прозаизации»*. Генезис этой «прозаизации» описан К. И. Чуковским в XI главе его статьи. Там же приведены примеры ее.

---

* Не все приемы Некрасова, причисленные К. И. Чуковским в его статье к разряду песенных, относятся именно к песне. Прием синтактической парности, например, равно как прием повторений, характерен и для пословиц, и даже для ораторской речи.

БЛОК

1

«Литературные» выступления Блока в подлинном смысле слова никем не зачитываются в облик Блока. Едва ли кто-нибудь, думая о нем сейчас, вспомнит его статьи.

Здесь органическая черта. Тогда как у Андрея Белого проза близка к стиху и даже крики его «Дневника» литературны и певучи, у Блока резко раздельны стихи и проза: есть Блок-поэт и Блок — прозаик, публицист, даже историк, филолог.

Итак, печалятся о поэте. Но печаль слишком простодушна, настоящая личная, она затронула даже людей мало причастных к литературе. Правдивее другой ответ, в глубине души решенный для всех: о *человеке* печалятся.

И однако же, кто знал этого человека? В Петрограде, где жил поэт, тотчас после его смерти появились статьи-воспоминания, в газете, посвященной вопросам искусства.

Характерно, что не некрологи, а *воспоминания*, настолько Блок — явление *сомкнутое* и готовое войти в ряд истории русской поэзии. Но характерны и самые воспоминания: петроградские литераторы и художники вспоминают о случайных, мимолетных встречах, о скудных словах, оброненных поэтом, о разговорах по поводу каких-то яблок, каких-то иллюстраций; так вспоминают о деятелях давно прошедших эпох, о Достоевском или Некрасове.

Блока мало кто знал. Как человек он остался загадкой для широкого литературного Петрограда, не говоря уже о всей России.

Но во всей России *знают* Блока как человека, твердо верят определенности его образа, и если случится кому увидеть хоть раз его портрет, то уже чувствуют, что знают его досконально.

Откуда это знание?

2

Здесь, может быть, ключ к поэзии Блока; и если сейчас нельзя ответить на этот вопрос, то можно, по крайней мере, поставить его с достаточной полнотой.

Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом* герое и говорят сейчас.

Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ.

В образ этот персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо*, а не *искусство*.

Этому лирическому образу было тесно в пределах символического канона. Символ, развоплощая слово Блока, гнал его к сложным словесно-музыкальным построениям «Снежной маски», с другой стороны, слово его не выдержало эмоциональной тяжести и предалось на волю песенного начала (причем мелодическим материалом послужил ему и старинный романс — «О доблестях, о подвигах, о славе...», и цыганский романс, и фабричная — «Гармоника, гармоника!..»), а этот лирический образ стремился втесниться в замкнутый предел стихотворных новелл. Новеллы эти в ряду других стихотворных новелл Блока выделились в особый ряд; они то собраны в циклы, то рассыпаны: Офелия и Гамлет, Царевна и Рыцарь, Рыцарь и Дама, Кармен, Князь и Девушка, Мать и Сын.

Здесь и возник любимый всеми образ Блока, даже внешний:

Розовая девушка встала на пороге
И сказала мне, что я красив и высок

Влюбленность расцвела в кудрях
И в ранней грусти глаз.

На этом образе лежит колеблющийся свет. Блок усложнил его темой *второго, двойника**. Сначала этот *второй* является отдельно, самостоятельно (Паяц), только контрастируя с первым, но затем в ряде стихотворений появляется двойником:

И жалкие крылья мои,
Крылья вороньего пугала...

В «Ночной фиалке» тема двойника сведена к любимому романтиками смутному воспоминанию о предсуществовании:

Был я *нищий бродяга*.
Посетитель ночных ресторанов,
А в избе собрались короли;
Но запомнилось ясно,
Что когда-то я был в их кругу
И устами касался их чаши
Где-то в скалах, на фьордах,
Где уж нет ни морей, ни земли,
Только в сумерках снежных
Чуть блестят золотые венцы
Скандинавских владык.

И, оживляя мотив Мюссе и Полонского, Блок еще раз провел его перед нами в «Седом утре» — «стареющий юноша», который «улыбнулся нахально».

---

* Тема двойника сначала развита у Блока вне зависимости от того или иного сдвига образов, как лирический сюжет.

Эмоциональная сила образа именно в этом колеблющемся двойном свете: и рыцарь, несущий *на острие копья весну*, и одновременно *нечистый и продажный, с кругами синими у глаз* — всё сливается в предметно-неуловимый и вместе эмоционально законченный образ (сумрак улиц городских).

Еще несколько лирических образов того же порядка создал Блок («Незнакомка»), но от них отвлекли этот двойной, в него *оличили* поэзию Блока.

А между тем есть (или кажется, что есть) еще один образ.

Как тяжело ходить среди людей
И *притворяться непогибшим*,
И об игре трагической страстей
Повествовать еще неживившим.

———

Забавно жить! забавно знать,
Что все пройдет, что все не ново!
Что *мертвому дано рождать*
Бушующее жизнью слово.

Об этом холодном образе не думают, он скрыт за рыцарем, матросом, бродягой. Может быть, его увидел Блок в Гоголе:

«Едва ли встреча с Гоголем могла быть милой, приятельской встречей: в нем можно было легко почувствовать старого врага; душа его гляделась в другую душу мутными очами старого мира; отшатнуться от него было легко».

Может быть, не случайно стихотворение, строфу из которого я привел,— напечатано рядом с другим:

Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий все по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка.

В чем заключается, на чем основан этот закон персонифицирования, оличения искусства Блока?

Уже беглый взгляд на перечисленные лирические сюжеты Блока нас убеждает: перед нами давно знакомые, традиционные образы; некоторые же из них (Гамлет, Кармен) — стерты до степени штампов. Такие же штампы и Арлекин, и Коломбина, и Пьеро, и Командор — любимые персонажи лирических новелл Блока. Иногда кажется, что Блок нарочно выбирает такие эпиграфы, как «из «Кина», или: «Молчите, проклятые струны!»

Образы его России столь же традиционны; то пушкинские:

Когда звенит тоской острожной
Глухая песня ямщика!..

то некрасовские:

Ты стоишь под метелицей дикой,
Роковая, родная страна.

Он иногда заимствует лирический сюжет у Толстого («Уж вечер светлый полосою...»). Он не избегает и цитат:

В час равнодушного свиданья
Мы вспомним грустное прости...

(К. М. С. «Луна проснулась. Город шумный...». Цитата из Полонского).

И молча жду,— тоскуя и любя.

(«Предчувствую Тебя. Года проходят мимо — ...». Слова Вл. Соловьева).

Затем, что Солнцу нет возврата.

(«Сны безотчетны, ярки краски...». Слова Купавы в «Снегурочке» Островского).

И, вспоминая, сохранили
Те баснословные года...

(«Прошли года, но ты — все та же...». Слова Тютчева).

Теперь проходит предо мною
Твоя развенчанная тень...

(«Своими горькими слезами...». Слова Пушкина).

И, словно облаком суровым,
Грядущий день заволокла.

(«Опять над полем Куликовым...». Цитата из Вл. Соловьева).

И здесь характерен не только самый факт, а и то, что Блок графически *выделяет* цитаты, *ссылается* на авторов.

Тема и образ важны для Блока не сами по себе, они важны только с точки зрения их эмоциональности, как в ремесле актера:

Тащитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от *истины ходячей*
Всем стало *больно и светло*!

Он предпочитает традиционные, даже стертые образы («ходячие истины»), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности.

Поэтому в ряду символов Блок не избегает чисто аллегорических образов, символов давно застывших, метафор уже языковых:

Прохладной влагой синей ночи
Костер волненья залила...

<. . .> по бледным *заревам искусства*
Узнали *жизни* гибельной *пожар*!

Мой сирый дух — *твой верный пес*
У ног твоих грохочет цепью...

Над кадилом мечтаний...

Блок не избегает давно стертой аллегорической оды («Ночь»):

В длинном черном одеяньи,
В сонме черных колесниц,
В бледно-фосфорном сияньи —
Ночь плывет путем цариц.

Он не боится такого общего, банального места в образе, как:

Тень Данта с *профилем орлиным*
О Новой Жизни мне поет.

Потому что в общем строе его искусства эти образы призваны играть известную роль в эмоциональной композиции, не выдвигаясь сами по себе.

Поэтому новые образы (которых тоже много у Блока) — новые также по эмоциональному признаку:

И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашуршали тревожно шелка.

Подурнела, пошла, обернулась,
Воротилась, что-то ждала,
Проклинала, спиной повернулась
И, должно быть, навеки ушла...

Здесь перед нами совершенно новые слитные образы, с точки зрения предметной не существующие (ибо рядом, единовременно названы действия разновременных планов, глаголы разных видов: *подурнела, пошла, проклинала; вздохнули духи, задремали ресницы*).

Поэтому музыкальная форма, которая является первообразом лирики Блока,— романс, самая примитивная и эмоциональная . Блок подчеркивает эпиграфами родство с цыганским романсом («Не уходи, побудь со мною»; «Утро туманное, утро седое...»),— но эти эпиграфы являются вместе с тем заданным мелодическим строем; «Дым от костра струею сизой...» невозможно читать, не подчиняясь этому мелодическому заданию; так же исключительно романсно, мелодически должны мы читать стилизацию Апухтина «Была ты всех ярче, верней и прелестней...».

Не случайно стихи Блока полны обращений — «ты», от которых тянутся прямые нити к читателю и слушателю,— прием, канонический для романса.

Но не только в этих крайних разновидностях эмоционального искусства встречаются у Блока черты эмоциональной интонации и мелодики. Так, он охотно вводит эмфатическую интонацию практической речи в высокую лирическую тему:

---

* Мысль о том, что поэзия Блока является канонизацией цыганского романса, развивает Виктор Шкловский («Блок и Розанов»).

Я, наконец, смертельно болен,
Дышу иным, иным томлюсь,
Закатом солнечным доволен
И вечной ночи не боюсь...

Здесь вводное «наконец», привнесенное из строя обыденной речи, влияет на всю интонационную окраску строфы, уподобляет ее отрывку взволнованного разговора.

И подобно тому как в наиболее эмоциональном из родов театрального искусства — мелодраме получает совершенно особое значение *конец* пьесы, ее разрешение, так и у Блока совершенно особую роль играет *конец* стихотворения.

В ранних его вещах конец повторяет начало, смыкается с ним — эмоция колеблется: дан эмоциональный ключ, эмоция нарастает — и на высшей точке напряжения вновь падает к началу; таким образом целое замыкается началом и как бы продолжается после конца вдаль.

Но для позднейшего Блока характерно завершение на самой высокой точке, к которой как бы стремилось все стихотворение. Так, стихотворение «Уже померкла ясность взора...» кончается:

Когда в гаданьи, еле зримый,
Встал предо мной, как редкий дым,
Тот призрак, тот непобедимый...
И арфы спели: у л е т и м.

Здесь высшее напряжение не только в последней *строфе*, но и высшая его степень — в последней *строке*, даже в последнем *слове*.

Еще виднее это на крупных произведениях. В «Незнакомке» («По вечерам над ресторанами...») тема ресторана, проведенная в синкопических пеонах:

Заламывая котелки

Испытанные остряки,

сменяется стремительно ямбической темой Незнакомки:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),

все возрастающей к концу вследствие монотонности сочетания предложений.

Так же и в «Двенадцати» последняя строфа высоким лирическим строем замыкает частушечные, намеренно площадные формы. В ней не только высший пункт стихотворения — в ней весь эмоциональный план его, и, таким образом, самое произведение является как бы вариациями, колебаниями, уклонениями от темы конца.

Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу за нею.*

О ХЛЕБНИКОВЕ

1

Говоря о Хлебникове, можно и не говорить о символизме, футуризме и не обязательно говорить о зауми. Потому что до сих пор, поступая так, говорили не о Хлебникове, но об «и Хлебникове»: «Футуризм и Хлебников», «Хлебников и заумь». Редко говорят: «Хлебников и Маяковский», но говорили и часто говорят: «Хлебников и Крученых».

Это оказывается ложным. Во-первых, и футуризм и заумь вовсе не простые величины, а скорее условное название, покрывающее разные явления, лексическое единство, объединяющее разные слова, нечто вроде фамилии, под которой ходят разные родственники и даже однофамильцы.

Не случайно ведь Хлебников называл себя будетлянином (не футуристом), и не случайно не удержалось это слово.

Во-вторых, и это главное, обобщение производится в разное время по разным признакам. Общего лица, общего человека вообще не существует: он равняется по возрасту в школе, по росту в роте. В статистике военной, медицинской, классовой один и тот же человек числится по разным графам. Время идет — время изменяет обобщения. И наконец приходит время, требующее лица. О Пушкине писали как о поэте романтизма, о Тютчеве — как о поэте «немецкой школы». Так было понятнее для рецензентов и удобнее для учебников.

Течения распадаются на школы, школы сужаются в кружки.

В 1928 году русская поэзия и литература хочет увидеть *Хлебникова.*

Почему? Потому что внезапно выяснилось одно «и», гораздо большего размера: «современная поэзия и Хлебников» — и назревает другое «и»: «современная литература и Хлебников».

2

Когда умер Хлебников, один крайне осторожный критик, именно, может быть, по осторожности, назвал все его дело «несуразными попытками обновить речь и стих» и от имени «не только литературных консерваторов» объявил ненужной его «непоэтическую поэзию». Все зависит, конечно, от того, что разумел критик под словом «литература». Если под литературой разуметь периферию литературного и журнального производства, легкость осторожных мыслей, он прав. Но есть литература на глубине, которая есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными сознательными «ошибками», с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и смертями. И смерти при этом деле бывают подлинные, не метафорические. Смерти людей и поколений.

3

Обычно представление, что учитель подготовляет приятие учеников. На самом же деле совершается обратное: Тютчева подготовили для восприятия и приятия Фет и символисты. То, что казалось у Тютчева смелым, но ненужным в эпоху Пушкина, казалось безграмотностью Тургеневу,— Тургенев исправлял Тютчева, поэтическая периферия выравнивала центр. Только символисты восстановили истинное значение метрических «безграмотностей» Тютчева. Так, Римский-Корсаков — говорят музыканты — исправлял «безграмотности» и «несуразности» Мусоргского, полуизданного до сих пор. Все эти безграмотности безграмотны, как фонетическая транскрипция по сравнению с правописанием Грота. Проходит много лет подземной, спрятанной работы ферментирующего начала, пока на поверхность может оно выйти уже не как «начало», а как «явление».

Голос Хлебникова в современной поэзии уже сказался: он уже ферментировал поэзию одних, он дал частные приемы другим. Ученики подготовили появление учителя. Влияние его поэзии — факт совершившийся. Влияние его ясной прозы — в будущем.

4

Верлэн различал в поэзии «поэзию» и «литературу». Может быть, есть «поэтическая поэзия» и «литературная поэзия».

В этом смысле поэзия Хлебникова, несмотря на то что ею негласно питается теперешняя поэзия, может быть, более близка не ей, а, например, теперешней живописи. (Я говорю здесь не о всей, разумеется, теперешней поэзии, а о мощном, внезапно вырисовавшемся русле серединной журнальной поэзии.) Как бы то ни было, теперешняя поэзия подготовила появление Хлебникова в литературе.

Как случается олитературение, внедрение в литературную поэзию поэтической?

Баратынский писал:

Сначала мысль, воплощена
В поэму сжатую поэта,
Как дева юная, *темна*
Для невнимательного света;
Потом осмелившись, она
Уже увертлива, речиста,
Со всех сторон своих видна,
Как искушенная жена,
В свободной прозе романиста;
Болтунья старая, затем
Она, подъемля крик нахальной,
Плодит в полемике журнальной
Давно уж ведомое всем.

Если отбросить укоризненный и язвительный тон поэта-аристократа, останется точная формула, один из литературных законов.

«Дева юная» сохраняет свою юность, несмотря на прозу романиста и журнальную полемику. Она только более не темна для невнимательного света.

5

Мы живем в великое время; вряд ли кто-либо всерьез может в этом сомневаться. Но мерило вещей у многих вчерашнее, у других домашнее. Трудно постигается величина. То же и в литературе. Достоевский писал Страхову по поводу книги его о Льве Толстом, что он со всем согласен в этой книге, только с одним не согласен: что Толстой сказал новое слово в литературе.

Это было уже тогда, когда появилась «Война и мир». По мнению Достоевского, ни Лев Толстой, ни он, Достоевский, ни Тургенев, ни Писемский не сказали нового слова. Новое слово сказали Пушкин и Гоголь. Достоевский говорил так не из скромности. У него было большое мерило, а потом — и это главное — трудно современнику увидеть величину современности и еще труднее увидеть новое слово в ней. Вопрос о величине решается столетиями. У современников всегда есть чувство неудачи, чувство, что литература не удается, и особой неудачей является всегда новое слово в литературе. Сумароков, талантливый литератор, говорил о гениальном писателе Ломоносове: «убожество рифм, затруднение от неразноски литер, выговора, нечистота стопосложения, темнота склада, рушение грамматики и правописания, и все то, что нежному упорно слуху и неповрежденному противно вкусу».

Он избрал девизом стихи:

Излишество всегда есть в стихотворстве плесень:

Имей способности, искусство и прилежность.

Стихи Ломоносова и были и остались непонятными, «бессмысленными» и в своем «излишестве».

Это была неудача.

Соком Ломоносова была жива литература XVIII века, Державин. Борьбою его и Сумарокова воспиталась русская поэзия, включая Пушкина. В 20-х годах Пушкин дипломатически избавлял еще его от «почестей модного писателя», но изучал его внимательно. И строфы Ломоносова использовал еще Лермонтов. Вспышки Ломоносова — то тут, то там в стиховой стихии XIX века.

За Ломоносовым была химия, была великая наука. Но не будь ее, он был бы, вероятно, как поэт явлением опальным. Не нужно бояться собственного зрения: великая неудача Хлебникова была новым словом поэзии. Предугадать размеры его ферментирующего влияния пока невозможно.

6

Хлебников сам знал свою судьбу. Смех был ему не страшен. В «Зангези», романтической драме (в том значении, в котором употреблял это слово Новалис), где математические выкладки стали новым поэтическим материалом, где цифры и буквы связаны с гибелью городов и царств, жизнь нового поэта с пением птиц, а смех и горе нужны для нешуточной иронии, Хлебников в голосах прохожих дает голоса своих критиков:

«Дурак! Проповедь лесного дурака!..»
«Он миловиден. Женствен. Но долго не продержится».
«Бабочкой захотелось быть, вот чего хитрец захотел!»
«Сырье, настоящее сырье его проповедь. Сырая колода».
«Он божественно врет. Он врет, как соловей ночью».
«Что-нибудь земное! Довольно неба! Грянь камаринскую!»
«Мыслитель, скажи что-нибудь веселенькое. Толпа хочет веселого. Что поделаешь — время послеобеденное».
А мыслитель отвечает:
«Я такович».

7

Там же Хлебников говорит:

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам подписью узника...

Почерк Хлебникова был действительно похож на пыль, которой осыпается бабочка. Детская призма, инфантилизм поэтического слова сказывались в его поэзии не «психологией»,— это было в самых элементах, в самых небольших фразовых и словесных отрезках. Ребенок и дикарь были новым поэтическим лицом, вдруг смешавшим твердые «нормы» метра и слова. Детский синтаксис, инфантильные «вот», закрепление мимолетной и необязательной смены словесных рядов — последние обнаженной честностью боролись с той нечестной литературной фразой, которая стала далека от людей и ежеминутности. Напрасно применять к Хлебникову слово, кажущееся многим значительным: «искания». Он не «искал», он «находил».

Поэтому его отдельные стихи кажутся простыми находками, столь же простыми и незаменимыми, как были для своего века отдельные стихи «Евгения Онегина»:

Как часто после мы жалеем,
О том, что раньше бросим.

8

Хлебников был новым зрением. Новое зрение одновременно падает на разные предметы. Так не только «начинают жить стихом», по замечательной формуле Пастернака, но и жить эпосом.

И Хлебников — единственный наш поэт-эпик XX века[1*]. Его лирические малые вещи — это тот же почерк бабочки, внезапные,

«бесконечные», продолженные вдаль записки, наблюдения, которые войдут в эпос или сами, или их родственники.

В самые ответственные моменты эпоса эпос возникает на основе сказки. Так возникла «Руслан и Людмила», определившая путь пушкинского эпоса и стиховой повести XIX века, так возник и демократический «Руслан» — некрасовское «Кому на Руси жить хорошо».

Языческая сказка — первый эпос Хлебникова. Новая «легкая поэма» в допушкинском смысле этого термина, почти анакреонтическая («Повесть каменного века»), новая сельская идиллия («Шаман и Венера», «Три сестры», «Лесная тоска») даны нам Хлебниковым. Разумеется, те, кто прочтут «Ладомир», «Уструг Разина», «Ночь перед Советами», «Зангези», отнесутся к этим поэмам как к юношеским вещам поэта. Но это не умаляет их значения. Такой языческий мир, близкий к нам, копошащийся вблизи, незаметно сливающийся с нашей деревней и городом, мог построить художник, словесное зрение которого было новое, детское и языческое:

Голубые цветы,
В петлицу продетые Ладою.

9

Хлебников — не коллекционер тем, задающихся ему извне. Вряд ли для него существует этот термин — заданная тема, задание. Метод художника, его лицо, его зрение сами вырастают в темы. Инфантилизм, языческое первобытное отношение к слову, незнание нового человека естественно ведет к язычеству как к теме. Сам Хлебников «предсказывает» свои темы. Нужно учесть силу и цельность этого отношения, чтобы понять, как Хлебников, революционер слова, «предсказал» в числовой своей статье революцию.

10

Жестокие словесные бои футуризма, опрокидывавшие представление о благополучии, о медленной и планомерной эволюции слова, были, разумеется, не случайны. Новое зрение Хлебникова, язычески и детски смешивавшее малое с большим, не мирилось с тем, что за плотный и тесный язык литературы не попадает самое главное и интимное, что это главное ежеминутно оттесняется «тарою» литературного языка и объявлено «случайностью». И вот случайное стало для Хлебникова главным элементом искусства.

Так бывает и в науке. Маленькие ошибки, «случайности», объясняемые старыми учеными как отклонение, вызванное несовершенством опыта, служат толчком для новых открытий: то, что объяснилось «несовершенством опыта», оказывается действием неизвестных законов.

Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова: он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из их случайных смещений.

Новое зрение, очень интимное, почти инфантильное («бабочка»), оказалось новым строем слов и вещей.

Его языковую теорию, благо она была названа «заумью», поспешили упростить и успокоились на том, что Хлебников создал «бессмысленную звукоречь». Это неверно. Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет не окрашенного смыслом звучания, не существует раздельно вопроса о «метре» и о «теме». «Инструментовка», которая применялась как звукоподражание, стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близкими и возникновения нового родства с чужими словами.

11

«Мечтатель» не разделял быта и мечтания, жизни и поэзии. Его зрение становилось новым строем, он сам — «путейцем художественного языка». «Нет путейцев языка,— писал он.— Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк? А какая строчка современного книжного языка свободна от таких путешествий?» Он проповедует «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка». Те, кто думает о его речи, что она «бессмысленна», не видят, как революция является одновременно новым строем. Те, кто говорят о «бессмыслице» Хлебникова, должны пересмотреть этот вопрос. Это не бессмыслица, а новая семантическая система. Не только Ломоносов был «бессмыслен» («бессмыслица» эта вызвала пародии Сумарокова), но есть пародии (их много) на Жуковского, где этот поэт, служащий теперь букварем детям, осмеивается как бессмысленный. Фет был сплошной бессмыслицей для Добролюбова. Все поэты, даже частично менявшие семантические системы, бывали объявляемы бессмысленными, а потом становились понятными, не сами по себе, а потому, что читатели поднимались на их семантическую систему. Стихи раннего Блока не стали понятнее сами по себе; а кто их теперь не «понимает»? Те же, кто все-таки центр тяжести вопроса о Хлебникове желают поставить именно на вопрос о поэтической бессмыслице, пусть прочтут его прозу: «Николай», «Охотник Уса-Гали», «Ка» и др. Эта проза, семантически ясная как пушкинская, убедит их, что вопрос вовсе не в «бессмыслице», а в новом семантическом строе и что строй этот на разном материале дает разные результаты — от хлебниковской «зауми» (смысловой, а не бессмысленной) до «логики» его прозы.

Ведь если написать доподлинно лишенную смысла фразу в безукоризненном ямбе, она будет почти понятна. И сколько грозных «бессмыслиц» Пушкина, явных для его времени, потускнело для нас из-за привычности его метра. Например:

Две тени милые, два данные судьбой
Мне ангела во дни былые...
Но оба с крыльями и с пламенным мечом,
И стерегут и оба мстят мне.

Многие ли задумались над тем, что крылья совершенно незаконно являются здесь грозным атрибутом ангелов, противопоставленным их милому значению,— крылья, которые сами по себе никак не грозны и так обычны в поэзии для ангелов? И насколько эта «бессмыслица» углубила и расширила ход ассоциаций?

А тонкая подлинная запись человеческого разговора, без авторских ремарок, будет выглядеть бессмысленно; а переменная система стиха (то ямб, то хорей, то мужское, то женское окончание) даже традиционной стиховой речи даст переменную семантику, смысл.

Хлебниковская стиховая речь — это не конструктивная клейка. Это — интимная речь современного человека, как бы подслушанная со стороны, во всей ее внезапности, в смешении высокого строя и домашних подробностей, в обрывистой точности, данной нашему языку наукой XIX и XX веков, в инфантилизме городского жителя. Имеются комментарии человека, знавшего Хлебникова во время странствий его по Персии, к его поэме «Гуль-Мулла» — и каждый мимолетный образ оказывается точным, только не «пересказанным» литературно, а созданным вновь.

12

Перед судом нового строя Хлебникова литературные традиции оказываются распахнутыми настежь. Получается огромное смещение традиций. «Слово о полку Игореве» вдруг оказывается более современным, чем Брюсов. Пушкин входит в новый строй не в тех окаменелых неразжеванных сгустках, которыми щеголяют стилизаторы, а преображенный:

Видно, так хотело небо
Року тайному служить,
Чтобы клич любви и хлеба
Всем бывающим вложить.

Ода Ломоносова и Пушкина, «Слово о полку Игореве» и перекликающаяся с Некрасовым «Собакевна» из «Ночи перед Советами» неразличимы как «традиции»: они включены в новую систему.

Новый строй обладает принудительной силой, он стремится к расширению. Можно быть разного мнения о числовых изысканиях Хлебникова. Может быть, специалистам они покажутся неосновательными, а читателям только интересными. Но нужна упорная работа мысли, вера в нее, научная по материалу работа — пусть даже неприемлемая для науки,— чтобы возникали в литературе новые явления. Совсем не так велика пропасть между методами

науки и искусства. Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии.

Хлебников потому и мог произвести революцию в литературе, что строй его не был замкнуто литературным, что он осмыслял им и язык стиха и язык чисел, случайные уличные разговоры и события мировой истории, что для него были близки методы литературной революции и исторических революций. Пусть его числовая историческая поэма и не является научной, и пусть его угол зрения — только поэтический угол зрения, «Ладомир», «Уструг Разина», «Ночь перед Советами», XVI отрывок из «Зангези», «Ночной обыск» — может быть, наиболее значительное, что создано в стихах о революции.

Если в пальцах запрятался нож,
А зрачки открывала настежью месть,
Это время завыло: даешь,
А судьба отвечала послушная: есть.

13

Поэзия близка к науке по методам — этому учит Хлебников.

Она должна быть раскрыта как наука навстречу явлениям. А это значит, что, наталкиваясь на «случайность», она должна перестраивать себя, с тем чтобы случайность перестала быть случайностью.

Тот поэт, который относится к слову, стиху, как к вещи, назначение и употребление которой ему давно известно (а стало быть, слегка надоело), отнесется к вещи быта как к безнадежно старой знакомке, как бы нова вещь ни была. Поза поэта требует обычно либо взгляда на вещи сверху вниз (сатира), либо снизу вверх (ода), либо закрытого взгляда (песня). А то у журнальных поэтов есть еще взгляд в сторону, взгляд «вообще».

Хлебников смотрит на вещи, как на явления,— взглядом ученого, проникающего в процесс и протекание,— вровень.

Для него нет замызганных в поэзии вещей (начиная с «рубля» и кончая «природой»), у него нет вещей, «вообще»,— у него есть частная вещь. Она протекает, она соотнесена со всем миром и поэтому ценна.

Поэтому для него нет «низких» вещей.

Деревенские поэмы его вовсе не дают деревни под взглядом снисходительного горожанина-дачника. (Сколько самодовольства в нашей деревенской лирике,— в этих деревенских песенках о ржи и голубоглазых поселянах. Они напоминают не Карамзина, куда там, они напоминают детские книжки Вольфа: там дети изображались на картинках как маленькие человечки с большими головами, но без усов.) То же и с Востоком: в «Гуль-Мулле» нет европейского Востока: ни снисходительного интереса, ни излишнего уважения. Вровень — так изменяются измерения тем, производится переоценка их.

Это возможно только при отношении к самому слову как к атому, со своими процессами и строением.

Хлебников — не коллекционер слов, не собственник, не эпатирующий ловкач. Он относится к ним, как ученый, переоценивающий измерения.

Харьковское «ракло», годное лишь для юмористики, входит как равноправный гость в оду:

>Раклы, безумцы и галахи...

Древние европейские вещи замешиваются в современную речь, географически и исторически расширяя ее:

> И к онсам мчатся вальпарайсы,
> к ондурам бросились рубли.

У него нет «поэтического хозяйства», у него «поэтическая обсерватория».

14

Так поэтическое лицо Хлебникова менялось: мудрец Зангези, лесной язычник, поэт-ребенок, Гуль-Мулла (священник цветов), дервиш-урус, как звали его в Персии, был одновременно и путейцем слова.

Биография Хлебникова — биография поэта вне книжной и журнальной литературы, по-своему счастливого, по-своему несчастного, сложного, иронического, «нелюдимого» и общительного — закончилась страшно. Она связана с его поэтическим лицом.

Как бы ни была странна и поразительна жизнь странствователя и поэта, как бы ни была страшна его смерть, биография не должна давить его поэзию. Не нужно отделываться от человека его биографией. В русской литературе нередки эти случаи. Веневитинов, поэт сложный и любопытный, умер 22 лет, и с тех пор о нем помнили твердо только одно — что он умер 22 лет.

15

Ни в какие школы, ни в какие течения не нужно зачислять этого человека. Поэзия его так же неповторима, как поэзия любого поэта. И учиться на нем можно, только проследив пути его развития, его отправные точки, изучив его методы. Потому что в этих методах — мораль нового поэта. Это мораль внимания и небоязни, внимания к «случайному» (а на деле — характерному и настоящему), подавленному риторикой и слепой привычкой, небоязни поэтического честного слова, которое идет на бумагу без литературной «тары»,— небоязни слова необходимого и незаменимого другим, «не побирающегося у соседей», как говорил Вяземский.

А если слово это детское, если иногда самое банальное слово честнее всего? Но это и есть смелость Хлебникова — его свобода. Все без исключения литературные школы нашего времени живут запрещениями: этого нельзя, того нельзя, это банально, то смешно. Хлебников же существовал поэтической свободой, которая была в каждом данном случае необходимостью.

200.000 МЕТРОВ ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА

1

Слава Ильи Эренбурга совпала с японским землетрясением. Фудзияма молчала тысячу лет и вдруг заговорила. Илья Эренбург хоть и не молчал тысячу лет, но тоже заговорил как-то вдруг. (Робкие извержения стихов в расчет не принимаются.) Токио на три четверти был разрушен. Вышел «Хулио Хуренито». Иокогама была разрушена. Вышел «Трест Д.Е.». Наконец, море так, здорово живешь, взяло и смыло один остров. Вышел «Николай Курбов».

Собственно, все дело — в первом романе. «Хулио Хуренито» имел успех необычайный. Потом стоило только изменить заглавие, вычеркнуть рассуждения самого Хулио (что бесконечно огорчило всю среднюю школу России), прихватить Уэллса, вспомнить кой в чем и Тарзана,— чтобы погубить Европу. После этого ничего не оставалось делать, как погубить Николая Курбова.

После пятого тома всякое отчаяние становится деловитым.

2

Успех Хулио Хуренито не был неожиданным. Русская проза испытывает кризис. (Впрочем, и поэзия испытывает кризис. Вообще, трудно вспомнить то время, когда они кризиса не испытывали. История русской литературы XX века — есть непрерывная история кризисов,— тоже что-то в роде «Гибели Европы».)

Малая форма, новелла и рассказ, прошла свой путь. Психологические завитки импрессионизма и словесная орнаментика сказа ее омолодили ненадолго. Принцип новой конструкции вырисовался по противоречию: малая форма родила принцип большой формы. После рассказа все осознали необходимость романа. Но принципа конструкции еще мало; он ищет своего материала, он идет на соединение с нужным материалом. Здесь самый легкий путь — путь экзотики,— большая нагрузка интереса лежит на вещах незнакомых. Самой трудной была всегда для русской литературы большая форма на национальном материале. Чтобы создать *русский* роман, Достоевскому нужно было мессианство, Толстому — история, Андрею Белому — глоссолалия «перспектив, пересекаемых перспективами».

Самым легким путем для романа — был роман экзотический. Этот роман дает (дает ли?) теперь Эренбург. Здесь — верный прицел, но — здесь и линия наименьшего сопротивления. Только поборов здесь Эренбурга, русский роман выйдет на дорогу.

3

Но дал ли роман Эренбург?

У большой формы есть свои законы: здесь не только развитая, расчлененная фабула, здесь обязательны подъемы и спады, переменная нагрузка интереса. Роман, построенный по принципу постоянного давления, непрерывной динамики — так же невозможен, как роман, построенный по одной гладкой линии, без подъемов. Перегрузка и недогрузка допустимы только в малой форме,— на малом пространстве интерес не распыляется; и он не успевает ослабнуть, как вещь кончается.

А между тем, всматриваясь в конструкцию пухлого «Хулио», мы обнаруживаем странное явление,— отсутствие конструкции. То есть, конструкция, конечно, есть, но конструкция не хитрая, предуказанная еще эпистолярным стилем городничего: «состояние мое было весьма печальное; но, уповая на милосердие божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек». Фабулой развитой, расчлененной, все время держащей читателя в скрепах формы, Эренбург не интересуется. Он изгнал психологию, но от этого не стал конструктивным. Ведь помимо психологии в романе нужна оправданность каждого явления, нужна мотивированность каждого сюжетного поворота.

А в «Хулио» можно позабыть, когда, кто, кого потерял, когда нашел, почему нашел и который это погром, и обстрел,и ресторан — десятый или только шестой. И собственно,— все дело в икре. Икра же это — пикантная для Запада, нами же уже до конца съеденная,— речи «Хулио Хуренито», «великого провокатора» (кой-где, кажется, даже и «инквизитора») отзываются и гимназическим Достоевским и студенческим Ницше (кое-где и острее,— Шпенглер, конструктивисты и т.д. Есть разные наслоения). Они-то наполовину и создали успех «Хулио Хуренито».

А там, где икры нет,— «Трест Д.Е.» — там другое горе: рестораны, и бомбардировки, и пустыни, и погромы вытягиваются в одну линию и начинают бежать за злополучным читателем, как на ленте кино бегут торговки, торговцы, господин в пенсне и под конец вся улица за Глупышкиным.

Впрочем, дело и в соли. Но здесь опять-таки нечто обнаруживается. Писатель несомненно остроумный, Эренбург еще и притворяется остроумным. Он то и дело приглашает читателя к иронии. Русский читатель привык к жестокому обращению. То ему заявят, что это глава IV, которая должна быть X, а вышла XV, то, что комиссара звали Тюльпан, а купца — Папироса.

И русский читатель верит (т.е. не очень верит, но притворяется, что верит) и к жестокому обращению привык. Эренбург же не довольствуется анекдотом, шаржем, он настойчиво ретуширует: «сей муж», «оный муж».

Но читатель, привыкший к жестокому обращению, к этой настойчивости остается равнодушным. Он угрюмо замечает, что язык... О языке же следующее:

4

Роман — форма большая, грузная,— и потому неопрятная. Если кто-нибудь на протяжении 300 страниц воскрес, после того, как по законам фабулы должен был давно лежать в могиле,— у него еще есть оправдание: хотя фабула требует его смерти, но развитие сюжета — за его воскресение.

Если дядя отравил племянника — племяннику, очевидно, остается только умереть, ибо такова фабула; но развертывающийся сюжет может нежданно-негаданно опять потребовать племянника. (Обыкновенно помогает аптекарь,— яд оказывается слабым.)

То же и стиль,— в романе стилистические небрежности не только не караются, но иной раз прямо необходимы: мчащийся с преследуемым героем или идущий с ним на верную смерть вовсе не должен замечать словесных завитков. Здесь изысканная или крученая речь, конечно, бо́льшая ошибка, чем небрежная.

Но есть пределы стилистической небрежности. Когда они останавливают внимание, они так же отвлекают, как и орнаментика. А Эренбург пишет: «выявлять», «наши попутчики, *предпочтительно* крестьяне...», «тихое умалишение», «негодование местными обычаями», «слушал унылые сазандари» (сазандар — певец), «убил двадцать трех человек».

Но здесь, впрочем, и некоторое щегольство. Небрежность Эренбурга своего рода тонкость, недоконченный «от усталости» штрих, гниль рокфора. (Тонкость его сказывается, как полагается, и в грубости. Но русский читатель, привыкший к нехорошему обращению, «писсуаров» не пугается.)

5

И опять-таки, и стиль Эренбурга наводит читателя на размышления. Он где-то уж этот стиль видал и где-то с ним примирился. Ну, конечно,— это стиль фельетона.

Вот пружина, дававшая все время какой-то привкус: фельетон притворился романом. Да, несомненно, и знаменитый «Хулио» и «Трест» — фельетоны; они распухли и, обманув бдительность читателя, стали романами. Маленькая форма перед тем, как окончательно сдать позицию, притворилась большой формой.

Она сделала это очень остроумно и одержала легкую победу.

6

Пред русской прозой стоит тяжелая задача: тяжело ей доставшийся, нащупанный в смерти психологической повести и бесфабульного рассказа — принцип фабульного романа ищет какого-то единственно возможного соединения с русским материалом.

Может быть, мы снова накануне большого русского романа, может быть, литература пойдет не тем и не этим путем, а неожиданными, «боковыми».

Но 200.000 метров японского землетрясения и гибели Европы, помноженные на 20 романов,— не путь.

Уже после третьего зритель хладнокровно говорит: «Да, полная иллюзия. Хорошо налаженный аппарат. Снято под Берлином».

СОКРАЩЕНИЕ ШТАТОВ

1

Не надо пугаться — литературных. Я говорю о сокращении литературных штатов; впрочем, очень существенном. Сокращен *русский герой*. И опять-таки не надо понимать этого слишком буквально — я говорю, разумеется, о герое романа, повести и т.д., а отнюдь не о реальном герое.

Будь я на месте Госиздата, я бы объявил конкурс на создание русского героя. Но, принимая во внимание, с одной стороны, ставки Госиздата, а с другой — нынешнее состояние русской литературы, можно быть заранее уверенным, что конкурс удовлетворительных результатов не дал бы. Да и конкурсы что-то не помогают. Заказать закажут, а исполнения не видно. Директор театра у Диккенса заказал Николаю Никкльби: «Сочините такую пьесу, чтобы в ней были обязательно бочка и пожарный насос».— «Какая бочка, какой насос?» — «Я купил прекрасную бочку и прекрасный насос,и я хочу,чтобы мои зрители посмотрели на них». Но не всегда можно поместить в пьесу бочку и пожарный насос, хотя, быть может, это мировая бочка и насос мирового значения.

И вот — критика заказывает русский роман. Критике надоела маленькая повесть, или повестушка, или как еще это называется. Критик и читатель и сам писатель уже не чувствуют маленькой вещи: она перестала существовать как жанр. Когда Чехов написал всего две странички — и это было рассказом, он, вероятно, ощутил большую радость. Это была новая форма, новый жанр. А мы так привыкли к рассказу и в лист, и в пол-листа, и в две строки, что удивляемся, почему не меньше,— почему не совсем ничего?

Роман нужен, чтобы снова ощутить жанр. А для романа нужен герой. Мы отвергли экзотику («Ленинград» и «Атеней», и «Всемирная

литература» нас обкормили экзотикой, и уже Атлантида имеет для нас вкус пшенной каши). Стало быть, нам нужен русский роман. А в русском романе не может быть действующим лицом иностранец, даже если его зовут Федоров и даже если он из Москвы. Стало быть, русский герой.

2

История русского героя печальна и достойна внимания Зощенки. Насидевшись в русских девушках у Тургенева, он так зазевался потом вместе с Обломовым, что позабыл, что он настоящий литературный герой, и по дороге попал в «Историю русской интеллигенции», где и пробыл «до Чехова и наших дней». Героическая попытка Горького сшить тогу босяка тоже не удалась (прекрасно В. Шкловский сравнил Горького с Дюма). Тога была сделана слишком аккуратно, с большими дырами — и быстро расползлась. Потом... но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего не известно. Известно только, что герой быстро и окончательно изъюморизировался, стал объектом насмешливого психологического анализа и окончательно опустился. Всякая попытка обратить его снова в героя кончалась тем, что он превращался в иностранца или замшелого сибирского мужика, говорящего на нечеловеческом диалекте. От этого он лучше не становится, и на днях только его оскорбил действием Б. Эйхенбаум, отозвавшись о нем, что он «либо спекулирует, либо ищет места» И действительно — он ищет места в русском романе и никак не может его найти (впрочем, русского романа еще, как известно, не имеется — и может быть даже, сам роман его ищет).

3

Старая критика спрашивала героя, чем он занимается (или отчего он ничем не занимается), и осуждала его поведение. Новая критика иногда даже спрашивает, чем занимался отец героя. Герой мог бы, конечно, ответить, что он — литературный герой и занятие его исключительно литературное,— но ему возразят даже с некоторым ожесточением, что это дело западного героя, а он, русский герой русского романа, дело особое.

А жаль, что это так. Мы совсем позабыли про старого веселого героя веселых авантюрных романов. Мы так долго пробыли в «Истории русской интеллигенции», что того и гляди наши пушкинисты выпустят исследование о родственниках Евгения Онегина и подлинные мемуары Зарецкого и monsieur Guillot о смерти Ленского. С русским героем случилось необычайное происшествие: он разодрал бумагу романа, вылез, отряхнулся и стал разгуливать «сам по себе». Психологическая возня с импрессионистическими мелочами и кривое зеркало «сказа» — это следы его давления.

Довольно! Герой сокращается. Мы не будем больше обсуждать его поведение на столбцах прессы. Есть другой герой — более ранней формации, более веселый и уживчивый.

Когда сюжет, развертываясь, вовлекает вас насильно в круг действия,— герой становится опорным пунктом, за которым вы следуете не отрываясь. И, странное дело,— автор ни минуты на нем не задерживается, не отягощает нас описанием ни его бровей, ни его страданий — вы, собственно, незнакомы с героем, а вы решительно на его стороне, симпатизируете ему и *вместе с ним* идете сквозь весь роман. Раз автор избрал героя, то, будь герой только именем, все равно — нагрузка интереса и любви на его стороне. (Да запомнят некоторые авторы сценариев для кино, что нельзя делать злодея центральной фигурой, потому что все симпатии зрителя будут на его стороне). Благословенная «бледность» некоторых старых героев, о которых в гимназиях не давали писать «характеристик». И все-таки — и характеристика есть — не «черты характера» и не «занятия»,— а какой-то тонкий «словесный характер» получится обязательно в итоге такого героя. Чем меньше автор на нем задерживается, чем необходимее герой как опорный пункт,— тем дороже он читателю. Недаром один теоретик 20-х годов прошлого века назвал героя «*мнимым средоточием*» романа.

Настойчивые «характеры», описательный психологизм, сибирская этнография и английские трубки, хотя бы их и было 13,— не решают вопроса о романе и его герое. Они либо дают «действительное средоточие», либо совсем не дают. «Действительное средоточие» грузно, неповоротливо, надоело, потому что каждый день гуляет по Невскому. Без средоточия вообще — вы захлопнете книгу с 5-й страницы. Веселый «мнимый» герой фабульных романов, надежный спутник, нетребовательный и сильный,— должен сменить сокращенного по штатам за недостатком мест и непригодностью русского героя.

ЖУРНАЛ, КРИТИК
ЧИТАТЕЛЬ И ПИСАТЕЛЬ

1

Читатель 20-х годов брался за журнал с острым любопытством: что ответит Вяземскому Каченовский и как поразит острый А. Бестужев чопорного П. Катенина? Беллетристика разумелась, конечно, сама собою,— но главная соль журнала была в критических драках.

Русский журнал пережил с тех пор много фаз развития — вплоть до полного омертвения *журнала* как самостоятельного *литературного*

явления. Сейчас «журнал», «альманах», «сборник» — все равно; они различны только по направлениям и по ценам. (И по материалу.) Но ведь это не все — самая конструкция журнала ведь имеет свое значение; ведь весь журнальный материал может быть хорош, а сам *журнал* как таковой плох. А ведь то, что делает журнал нужным,— это его *литературная* нужность, заинтересованность читателя журналом как журналом, как литературным произведением особого рода. Если такой заинтересованности нет, рациональнее поэтам и прозаикам выпускать свои сборники, а критикам...

Но тут-то и все дело: основная жизнь журнала всегда в критике и полемике. Критику некуда деться без журнала; а журнал без критики невозможен. Они оба крепко свинчены, и поэтому журнал старого типа как-то незаметно вызывает и критику старого типа.

2

В самом деле — критика у нас грозит превратиться, с одной стороны, в «отдел рекомендуемых пособий», с другой — в «писательские разговоры о писателях».

Критика типа «отдела рекомендуемых пособий» — очень принципиальная, очень воспитательная и моральная. У нее есть очень солидные, очень прочные предки — суховатое генеалогическое дерево. Эта критика направлена на читателя. Она хочет указать читателю, направить читателя, исправить его, воспитать — цель, разумеется, почтенная. Одна беда — эта критика, направленная на читателя,— не видит его. (Обращение к читателю осталось только в пародиях: «любезный читатель».) Читатель стал очень сложным, почти неуловимым. И критика, направленная на читателя, подменяет читателя: либо некоторым идеальным лицом — не человек, а как бы антропос, нуждающийся в воспитании,— либо первым попавшимся приятелем, а то и самим собою. И воспитательная критика то напоминает известные разговоры интеллигента с мужичком и взрослого с ребенком, то попросту приятельские разговоры.

В результате получилось характерное явление: живой читатель махнул рукой на критику, читает, что хочет, а не то, что хотят критики,— и, в первую голову, не читает самих критиков. Он упорно не желает идти в учебу. Критика ему не нужна. А «писательские разговоры о писателях», тоже играющие у нас роль критики, страдают обычно одним недостатком: в центре литературы как-то всегда незаметно оказывается сам пишущий статью писатель (или даже иногда его монумент из благородного металла), где-то около центра его школа, а вся литература на периферии. И читатель опять-таки этой критикой не интересуется. Он с гораздо большим удовольствием читает, когда писатель пишет рассказы о самом себе, а не критику о других.

Остается выход — ученая критика, критика, вооруженная литературной наукой. На этот выход указывал недавно Б. М. Эйхенбаум.

Такая критика, по-видимому, если не будет интересна читателю, то, по крайней мере, полезна писателю. Но польза эта, в сущности, довольно сомнительна. Ученая критика привыкла точно констатировать и объяснять готовые факты, а писателю это не очень нужно. С указанием же на долженствующее случалось так: когда по всем расчетам науки должно было восторжествовать не одно, а другое течение,— оба течения проваливались, а появлялось на сцену не первое, и не второе, и даже не третье, а четвертое и пятое. А теперь ведь все дело в смене, в новых образованиях. Писать рассказы и романы, вообще говоря, можно, и можно даже в любых направлениях, и даже в очень определенных направлениях,— весь вопрос, нужно ли. Этот вопрос критика ставит, на него она отвечает. Но ее ответ всегда поневоле одноцветен. Новые вещи изобретались в литературе не ею, новых узлов она никогда не завязывала, а только распутывала старые. Да и читателю эта критика не очень нужна. И критика, ориентирующаяся на писателя, и критика, ориентирующаяся на читателя,— обе прозябают в равной мере. Этот отдел, без которого немыслим журнал,— очень безболезненно в любом журнале может быть заменен любым другим.

Где же выход? *Выход — в самой критике, и выход — в самом журнале. Критика должна осознать себя литературным жанром, прежде всего.* Критическая статья старого типа явно не держится на своих скрепах. Не выручают больше даже такие испытанные средства, как «критический рассказ».

Смазочный материал старой статьи-обзора тоже не помогает. Литературу в обзорах членят, как 20 линий Васильевского острова, и пересекают двумя проспектами, Большим и Малым. И если попадется по дороге сад,— его с мрачным видом вырубают. В эту-то сторону и должно быть обращено внимание. Эпигоны добролюбовской *статьи* так же литературно реакционны в критике, как эпигоны Златовратского в прозе; эпигоны Айхенвальда так же невыносимы в критике, как эпигоны Бальмонта в лирике.

Литература бьется сейчас, пытаясь завязать какие-то новые жанровые узлы, нащупать новый жанр. Она бежит за грань привычной «литературы» — от романа к хронике, от хроники к письму; она мечется от авантюрного романа к новой плутовской новелле; снова к рассказу, снова от рассказа. Она хочет сорганизовать, сконструировать, увидеть новую вещь. И только критика продолжает как ни в чем не бывало допотопные типы и даже не задумываясь над тем, что пора и ей, если она хочет быть литературно живой — *а стало быть нужной*,— задуматься над критическими жанрами, над своей собственной, а не чужой литературной сущностью. «Пора сбросить грязное белье, пора надеть чистую рубаху».

Не ориентироваться на читателя, слишком расплывчатого и большого, не ориентироваться на писателя, слишком определенного и узкого,— должна критика.

Критика должна ориентироваться на себя как на литературу. Она должна кроме воспоминания о Шелгунове и Айхенвальде подумать о других, более веселых (и новых) жанрах. Эта критика завязывалась в какие-то узлы в начале столетия — критика Вяземского и Бестужева 20-х годов, полемика Феофилакта Косичкина — и в 20-е и 30-е годы шла выработка критики как литературы. Эта традиция забыта. Забыта — и пусть. Дело историков сличать новое со старым. Здесь дело не в традиции и не в повторении старого. Критика должна литературно организоваться по-новому, на смену более неощущаемому типу статьи должен прийти новый тип. Только тогда критика вдруг понадобится и читателю, и писателю.

Но — здесь критика связана с журналом. Об этом в следующий раз.

ЛИТЕРАТУРНОЕ СЕГОДНЯ

1

Нерадостно пишут писатели, как будто ворочают глыбы. Еще нерадостнее катит эти глыбы издатель в типографию, и совершенно равнодушно смотрит на них читатель. Кстати, какое это странное слово! Все видят писателя, который пишет, некоторые — издателя, который издает, но, кажется, никто не видит читателя, который читает. Читатель сейчас отличается именно тем, что он не читает. Он злорадно подходит к каждой новой книге и спрашивает: а что же дальше? А когда ему дают это «дальше», он утверждает, что это уже было. В результате этой читательской чехарды из игры выбыл издатель. Он издает Тарзана, сына Тарзана, жену Тарзана, вола его и осла его — и с помощью Эренбурга уже наполовину уверил читателя, что Тарзан это и есть, собственно, русская литература.

Писатель тоже сбился с ног — он чувствует «нужное» и «должное», он создает это нужное и должное, и сразу же оказывается, что это не нужно и не должно, а нужно что-то другое. Он создает другое — и опять, оказывается, не нужно.

Замешались и самые литературные группировки — под одной крышей сидят литературно разные писатели. Так, теперь очевидно, что «Серапионовы братья» могут быть названы разве только «Серапионовыми кузенами», а такая группировка, как пролетарские писатели, нуждается в литературной перегруппировке.

Впрочем, эти крыши, по-видимому, только полезны; под ними ведется тихая литературная война — и литературно враждебные пласты тем лучше обтачивают друг друга, чем теснее жмутся друг к другу. На большой литературной дороге идут случайные схватки, здесь же идет систематическая тихая борьба — и взаимообучение. В этой тесноте могут завязаться нужные узлы. (Только бы они оказались нужными.)

2

Нужным и должным казался и кажется роман.

Здесь вопрос сложный, один из центральных вопросов. Дело в том, что исчезло ощущение *жанра*. «Рассказ», «повесть» (расплывчатое определение малой формы) больше не ощущается как жанр. Совершенно лишнее ставить подзаголовок «рассказ» или «повесть» — это то же, что печатать на книге — «книга», а над стихотворением — «стихи». Каждый жанр важен тогда, когда ощущается. Малая форма ощущалась сильно,— когда Чехов ввел гомеопатические «рассказы» в страницу. Среди литературных окаменелостей среднего, неопределенного типа этот рассказ выделялся (может быть, связью с фельетоном). Теперь и он безразличен. А ощущение жанра важно. Без него слова лишены резонатора, действие развивается нерасчетливо, вслепую. Скажу прямо: ощущение нового жанра есть ощущение новизны решительной; это революция, все остальное — реформы. И сейчас большая жажда увидеть жанр, ощупать его, завязать новый литературный узел.

«Рассказ» стерся, малая форма не ощущается — стало быть, требуется что-то противоположное — большая форма, а стало быть, роман. Так было осознано. «Должное» как будто бы и найдено. Но вот с последним утверждением — о романе — поторопились. Роман — *старый* жанр; а жанр — понятие *текучее*. Требовалось что-то на смену, но роман ли — вопрос.

Стерлась психологическая повесть, с героем, который думает, думает. Психологическая нагрузка престала быть нужным стержнем — она стала просто грузом. На смену мы вызываем фабулу, крепко свинченную. Стало быть — фабульный роман. Вот здесь-то и начались злоключения.

3

Романы пришли со всех сторон. И фабульные, и бесфабульные — всякие. Пришли даже с совершенно неожиданных сторон. В. В. Вересаев написал роман, Сергеев-Ценский — роман, А. Толстой, И. Эренбург, В. Шишков, Всеволод Иванов — все дали романы.

Роман Сергеева-Ценского любопытен тем, что показывает наглядно, каким не может быть роман. Роман писался десять лет, с 1913 года — и все-таки остался рассказом. Автор в течение десяти лет постепенно «раздвигал рамки романа, чтобы посильно отразить происшедшее»; но рассказ, старый, спокойный рассказ упорно не

раздвигался. Он имел для этого все основания; фабула (впрочем, фабулы-то в нем нет) была добросовестно привинчена к традиционному русскому герою, который все думает, думает, не убить ли ему любовника своей умершей жены,— и наконец убивает. Сообразно с этим действие развивается столь медленно, что, строго говоря, его и нет в романе. Герой — интеллигентный, импрессионистически растерянный; сквозь растерянность его показано дрожащее полотно романа. Дрожащее, но неподвижное — самое лучшее на нем — это видовые картины Крыма, если бы их обдуманные краски и спокойнейший фразовый рисунок еще зачем-нибудь были бы нужны. «Преображения» не совершилось: не только не «преобразился» герой, как это от него требовалось, но и рассказ не преобразился в роман.

Второй крымский роман — В. В. Вересаева — носит откровенное заглавие: «В тупике». Фабула его года два назад, вероятно, была бы сенсационной, сейчас же она очень традиционна: взятие Крыма красными войсками. Главные герои — члены одной семьи: отец — старый народоволец, дочь — коммунистка, племянник — коммунист, другая дочь — героиня, русская девушка; это дает возможность племяннику спасти от расстрела дядю, а дочери-коммунистке, которая думает, что отец расстрелян, добровольно отдаться в руки врагов. Роман отличается необычайною интеллигентностью; при всем напряжении фантазии трудно представить, чтобы дело шло о современности, хотя все в этом смысле как будто обстоит благополучно (есть даже расстрел — впрочем, тоже очень интеллигентный),— вы все время чувствуете себя в небольшом, уютном кузове идейного романа 90-х годов. Герои очень много говорят и любят плакать. Пример:

«Иван Ильич рыдал. Долго рыдал. Потом поднял смоченное слезами лицо и ударил кулаком по столу.

— Да! И все-таки... Все-таки,— верю в русский народ! Верю! [...] И будет прежний великий наш, великодушный народ, учитель наш в добре и правде!» (Недра. 1923. № 1. С.45).

Или еще пример:

«Они говорили долго и горячо. Губы Дмитрия не улыбались всегдашнею его тайною улыбкою, глубоко в глазах была просветленная печаль и серьезность» (там же. С.63).

Перед расстрелом тоже много и чрезвычайно деловито дискутируют, главным образом на культурно-просветительные темы:

«Красавец-брюнет с огненными глазами, в матросской куртке, спросил:

— А как скажете, товарищ,— скоро социализм придет?

Вера почувствовала, какой нужен ответ.

— Теперь скоро. В Германии революция, в Венгрии уже установилась Советская власть» и т.д. (Недра. 1924. № 3. С.67).

«Красавец-брюнет», впрочем, это другая сторона стиля — красочная. Вот еще один такой «красавец-брюнет»:

«Все песни ее были какие-то особенные, тайно-дразнящие и волнующие. Пела об ягуаровых пледах и упоительно мчащихся авто <193> о сладких тайнах, скрытых в ласковом угаре шуршащего шелка <193>» (Недра. № 1. С.32).

Здесь уступка 90-х годов «модернизму».

Нет ничего удивительного в том, что русская девушка говорит отцу-народовольцу, вспоминая, очевидно, Тургенева: «Милый мой, любимый!.. Честность твоя, благородство твое, любовь твоя к народу — ничего, ничего это никому не нужно!» (Недра. № 3. С.71).

Скажем по секрету: не нужна и сама русская девушка, по крайней мере для русской литературы.

Если у Сергеева-Ценского рассказ нескромно назвался романом, то у В. Шишкова самый форменный роман скромно назвался повестью (Ватага // Наши дни. 1924. № 4).

Крестьянский бунт, казни (не расстрел, а топор и плаха); в центре герой — Зыков, чернобородый, огромный, старательно раскрашенный; тут же раскольники, подрисованные тушью. Весь роман кумачовый от крови; в нем уничтожают людей всеми способами: режут, рубят, пилят, колют, бьют.

Одна беда: роман о современности,— а мы чувствуем себя живо перенесенными в историю; перед нами — типичный исторический роман, вернее всего из эпохи Иоанна Грозного. Все партизаны — из Брынских лесов: «чернобородый детина», «усач», «открытое, смелое с черной бородой лицо его», «стальные, выпуклые с черным ободком глаза его», «рыжебородый», «великан», и, наконец,— неблагородный потомок Квазимодо *горбун Наперсток:*

«Наперсток вырвал у кого-то топор и, гогоча, бросился лохматым чертом к пропасти, где лежали два мертвые тела, он с проворством рыси начал было спускаться, но две железных руки схватили его за опояску, встряхнули и вытащили вверх»(Наши дни. № 4. С.165).

(Я нарочно сделал ссылку на сборник, чтобы не подумали, что я цитирую Загоскина.)

Разумеется, в романе есть купеческая дочь Таня, которую любит удалой великан-разбойник. Оба они гибнут, и, как следовало ожидать, роман кончается фразой: «Слеталось коршунье».

Не уживается современный материал с традиционными, почтенными романами: герои оказываются то тургеневскими девушками, о которых, казалось бы, столько написано сочинений, и классных и домашних, то чернобородыми великанами, которые умещаются только в историческом романе, а из современного на полголовы высовываются.

Современная Россия — либо 60-е годы, либо Брынский лес, в зависимости от того, в какой тип романа она попадет.

4

Самое легкое «преображение» этих тупиков — это отход от них. Это правильно. Но, спасаясь от них, ушли слишком далеко — не только на Запад, но и на Марс. У нас есть западные романы и один (пока) марсианский. Массовым производством западных романов занят в настоящее время Илья Эренбург. Его роман «Необычайные похождения Хулио Хуренито» имел необычайный успех. Читатель несколько приустал от невероятного количества кровопролитий, совершавшихся во всех повестях и рассказах, от героев, которые думают, думают. Эренбург ослабил нагрузку «серьезности», в кровопролитиях у него потекла не кровь, а фельетонные чернила, а из героев он выпотрошил психологию, начинив их, впрочем, доверху спешно сделанной философией. Несмотря на то, что в философскую систему Эренбурга вошли и Достоевский, и Ницше, и Клодель, и Шпенглер, и вообще все кому не лень,— а может быть, именно поэтому — герой стал у него легче пуха, герой стал сплошной иронией. С этими невесомыми героями читатель катился за Эренбургом с места на место и между главами отдыхал на газетной соли. Читатель прощал Эренбургу и колоссальную небрежность языка — ему было приятно удрать на час из традиционного литературного угла, в котором он стоял, на бестолковую улицу, где-то граничащую с рынком. А Великий провокатор напоминал ему не до конца сжеванного Достоевского, и кроме того, открывалась еще одна любопытнейшая тема для разговоров: гибель Запада. Этой темой Эренбург не пренебрег ни в какой мере — и тотчас выпустил экстракт из «Хулио Хуренито» — «Трест Д.Е. История гибели Европы» — сокращенное издание для школы. Регулятор был переведен на самый быстрый темп. Европа гибла в каждой главе — не погибал только сам герой, как невесомый; читателю между очередными гибелями Европы давалась доза сентиментальности на тему о рыжей челке. Герои романа, впрочем, могли бы протестовать против жестокого обращения: так, например, Виктор Брандево, племянник французского президента, в конце одной главы, смотря из танка стеклянными глазами, зазевался — и автор через несколько глав сделал его монахом, а еще через несколько глав — анархистом. И герои могли бы резонно возразить, что если из них вынута психология, то это не значит,что их действия могут быть ничем не мотивированы.

Результат всего этого получился несколько неожиданный: у экстракта «Хулио Хуренито» оказался знакомый вкус — он отдавал «Тарзаном».

В «Жизни и гибели Николая Курбова» невесомый герой сделался чекистом с поломанным крылом:

«Тараканий Брод ей вспоминался страшным и прекрасным адом. Не то сошел туда, тоскуя о человеческом, простом, суровый, подымавший перст в углу, не то оттуда вышел отверженный (ночь

и лавины), влача по грязным и скользким половицам свое поломанное крыло».

Курбов гибнет из-за трагического неприятия любви, быта, нэпа, он «почтительнейше возвращает билет», что, кстати, не очень ново для философского героя. У Эренбурга гибнут все герои. Их ломкость поразительна — это потому,что природа их — не то кинематографическая фильма, не то иллюстрации к классикам.

И так же ломка любимая тема Эренбурга — Запад. Запад у Эренбурга гибнет, и от него остается пустое место, как у майора Ковалева от носа. Он гибнет потому же, почему погиб и Курбов, и Хулио Хуренито, и Иенс Боот. И напрасно, интересуясь точной датой, когда именно и в сколько часов и минут погибнет Запад, бегут на лекции Эренбурга: Запад — это литературный герой Эренбурга, а у него все герои гибнут — потому что невесомы и умеют только гибнуть.

Невесомый герой в «Курбове» сломался, но сломался вместе с ним и весь роман. Поэтому он покрыт тушью ритма, наскоро взятого из Белого. На ритмических рессорах читатель вернее доходит до благополучного трагического конца.

(Какая галерея предков у Эренбурга! Достоевский, и Тарзан, и Шпенглер, и Диккенс, и Гюго, и — вот теперь Андрей Белый!)

Роман Эренбурга — это отраженный роман, тень от романа. Эренбурга читают так, как ходят в кинематограф. Кинематограф не решает проблемы театра. Теневой роман Эренбурга не решает проблемы романа.

5

Алексей Н. Толстой, прилежный и удачливый подмечатель сырых и лунных оттенков русской речи, написал роман, действие которого развертывается на Марсе. Развертывают это действие, очень старательно, русские герои.

Как-то незаметно вышло, что А. Н. Толстой оказался в литературе представителем сразу двух Толстых. Сам он — третий, и то обстоятельство, что он написал марсианский роман, доказывает, что принуждены как-то искать выхода и классики.

Если не Запад — то фантастика. Самое фантастическое — это, как известно, Марс. Марс — это, так сказать, зарегистрированная фантастика. В этом смысле выбор Марса для фантастического романа — добросовестный шаг.

Взлететь на Марс, разумеется, не трудно — для этого нужен только ультралиддит (вероятно, это что-то вроде бензина). Но вся суть в том, что на Марсе оказывается все как у нас: пыль, городишки и кактусы.

«Почва сухая, потрескавшаяся. Повсюду на равнине стояли высокие кактусы, как семисвечники,— бросая резкие, лиловые тени. Подувал сухой ветерок».

Хоть бы этого кактуса не было! Марс скучен, как Марсово поле. Есть хижины, хоть и плетеные, но в сущности довольно безобидные, есть и очень покойные тургеневские усадьбы, и есть русские девушки, одна из них смешана с «принцессой Марса» — Аэлита, другая — Ихошка.

Эта поразительная невозможность выдумать что-либо о Марсе характерна не для одного Толстого. Берроузу пришлось для этого заставить марсиан вылупливаться из яиц (до этого додумался бы, несомненно, и Кифа Мокиевич), выкрасить их в красный и зеленый цвет и наделить их тремя парами рук и ног (можно бы и больше, но и так две пары болтаются без дела). Собаки на Марсе тоже кое-чем отличаются, лошади тоже кое-чем. А в сущности на этом пути дьявольски малый размах, и даже язык марсиан (у Берроуза целый словарь; отдельно он, кажется, не продается) — довольно скучный: с гласными и согласными. И даже в яйца перестаешь скоро верить.

Соблюден декорум и у Толстого — тоже есть марсианский язык, тоже вылупливаются из яиц (правда, не на современном Марсе, а в марсианское средневековье), и марсиане — голубые. Здесь открывался соблазнительно легкий переход к пародии: русские герои, залетевшие на это Марсово поле,— легко и весело разрушали «фантастические» декорации.

И у них были для этого данные — по крайней мере у одного: красноармеец Гусев — герой плотный и живой, с той беспечной русской речью и густыми интонациями, которые так удаются А. Н. Толстому. (Толстой втрое меньше говорит и думает о Гусеве, чем о другом герое, инженере Лосе, и поэтому Гусев удался ему раз во сто лучше Лося; Лось — очень почтенный тип лишнего человека, с приличным психологическим анализом.) Из столкновения Гусева с Марсом уже рождалась сама собой пародия. Таков роман Гусева с марсианкой, которую он зовет Ихошкой:

« — Ладно,— сказал Гусев,— эх, от них весь беспорядок, мухи их залягай,— на седьмое небо улети, и так баба. Тьфу».

Но — добросовестная фантастика обязывает. Очень серьезны у Толстого все эти «перепончатые крылья» и «плоские, зубастые клювы». И чудесный марсианский кинематограф — «туманный шарик». Серьезна и марсианская философия, почерпнутая из популярного курса и внедренная для задержания действия, слишком мало задерживающегося о марсианские кактусы.

А социальная революция на Марсе, по-видимому, ничем не отличается от земной; и единственное живое во всем романе — Гусев — производит впечатление живого актера, всунувшего голову в полотно кинематографа.

Не стоит писать марсианских романов.

6

Совсем другая фантастика в романе Замятина «Мы». (Роман не напечатан еще, но о нем уже были отзывы — в «Сибирских огнях», кн. 5 — 6, 1923, и в «Красной нови».) Фантастика вышла убедительной. Это потому, что не Замятин шел к ней, а она к нему. Это стиль Замятина толкнул его на фантастику. Принцип его стиля — экономный образ вместо вещи; предмет называется не по своему главному признаку, а по боковому; и от этого бокового признака, от этой точки идет линия, которая обводит предмет, ломая его в линейные квадраты. Вместо трех измерений — два. Линиями обведены все предметы; от предмета к предмету идет линия и обводит соседние вещи, обламывая в них углы. И такими же квадратами обведена речь героев, непрямая, боковая речь, речь «по поводу», скупо начерчивающая кристаллы эмоций. Еще немного нажать педаль этого образа — и линейная вещь куда-то сдвинется, поднимется в какое-то четвертое измерение. Сделать еще немного отрывочнее речь героев, еще отодвинуть в сторону эту речь, «по поводу» — и речь станет внебытовой — или речью другого быта.

Так сам стиль Замятина вел его к фантастике. И естественно, что фантастика Замятина ведет его к сатирической утопии: в утопических «Мы» — все замкнуто, расчислено, взвешено, линейно. Вещи приподняты на строго вычисленную высоту. Кристаллический аккуратный мир, обведенный зеленой стеной, обведенные серыми линиями юниф (uniform) люди и сломанные кристаллики их речей — это реализация замятинского орнамента, замятинских «боковых» слов.

Инерция стиля вызвала фантастику. Поэтому она убедительна до физиологического ощущения. Мир обращен в квадратики паркета — из которых не вырваться.

Но стоит поколебаться вычисленной высоте этой фантастики — и происходит разрыв. В утопию влился «роман» — с ревностью, истерикой и героиней. Языковая фантастика не годится для ревности, розовая пена смывает чертежи и переносит роман подозрительно близко; вместе с колебанием героя между двухмерным и трехмерным миром колеблется и сам роман — между утопией и Петербургом. И все же «Мы» — это удача.

7

Удача Замятина, и удачливость Эренбурга, и неудача Толстого одинаково характерны. Удача Замятина — личная удача, его окристаллизованный роман цельным сгустком входит в литературу. Удачливость Эренбурга доказывает, что роман на западном материале писать легко, а неудача Толстого — что он не нужен. И кроме того, что есть разные фантастики, как и разный Запад. Есть провинциальные декорации Толстого, кинематограф Эренбурга, двухмерность

Замятина. Есть и еще одна фантастика и Запад — Каверин. У Каверина есть любопытные рассказы. Фантастика ему нужна для легкости, его фантастика юмористична. Для легкости ему нужен и «Запад». В новом его рассказе «Бочка» — мир упрятан в винную бочку и вместе с ней катится — и спотыкается. Это немного легкомысленно, немного непочтительно, но зато весело. Когда писать становится трудно, когда даже фантастика становится стопудовой,— легкомыслие не вредно. Но Каверину следовало бы потерять чопорность стиля, не вдаваться в фантастику «всерьез» — ему нужно какое-то наполнение, чтобы вещь как-то зацепляла, не висела в воздухе. Может быть, юмористическое, а главное — русское. Мы устали от одноцветных плоскостей, от незадевающих колес. Вот почему так быстро стерся одноцветный лозунг, брошенный года два назад Львом Лунцем: «На Запад!»,— вот почему фабульный роман перестает интересовать, как перестала уже давно интересовать бесфабульная повесть. У Каверина есть легкость, есть юмор. Ему нужны краски.

8

И еще одному нас научила фантастика: нет фантастической вещи, и каждая вещь может быть фантастична.

Есть фантастика, которая воспринимается как провинциальные декорации, с этими тряпками нечего делать. И точно так же есть быт, который воспринимается как провинциальная декорация. Есть вещи (настоящие, подлинно бывшие или каждый день случающиеся вещи), которые так повернуты в нашей литературе, что их уже просто не различаешь. Так произошло с героем-чекистом. Демон-чекист Эренбурга, и мистик-чекист Пильняка, и морально-педагогический чекист Либединского — просто стерлись, сломались. Происходит странное дело: литература, из сил выбивающаяся, чтобы «отразить» быт,— делает невероятным самый быт. После Эренбурга, и Пильняка, и Либединского мы просто не верим в существование чекистов. То же и о расстреле. Расстрел прошел все литературные стадии — и его остается только отменить. Вот например:

«Была морозная зимняя ночь. С колдовской луной, окруженной кольцом... Мне не хотелось говорить; я слишком устал за день и отдыхал в безмолвии этой синей, слегка морозной ночи... мы въехали в монастырский лес, в сборище волшебных деревьев, заиндевевших, похожих на предсмертные мечты замерзающего. Иногда деревья расступались, и видны были зачарованные синие полянки».

Это вовсе не из «Задушевного слова», и это вовсе не гимназист, отдыхающий на рождественских каникулах. Это воспоминания чекиста о расстреле из повести Либединского «Неделя». И так же обстоит со всеми разнообразными способами убийства, которые описывает Шишков. Они больше не воспринимаются литературно.

Для того чтобы литература зацепляла быт, она не должна его отражать, для этого литература — слишком ненадежное и кривое зеркало, она должна сталкиваться в чем-то с бытом. Так сталкивался с бытом Пушкин, и так не сталкивался Златовратский. «Отражающая» литература поделила между собою темы по литературным группировкам — деревню и провинцию получили писатели, пишущие образной прозой, город — новеллисты, идущие от натуралистической новеллы 80-х годов.

Недаром всплыла экзотическая сибирская деревня Всеволода Иванова и Сейфуллиной. Всеволод Иванов — крепкий писатель, владеющий диалектизмом, строящий стиль на богатой лексической окраске. Таковы его «Цветные ветра», где тема — крестьянский бунт — дана в буйной, почти заумной лексике, не нуждающейся в значении: «Уй-бой».

Всеволод Иванов — писатель малой формы, вернее — расплывчатой формы, которая держится ярким словом. Как только он уходит от своего буйного словаря — большая вещь ему не удается, обнажается серый, тянущийся сюжет («Голубые пески»). Но в малой форме он интересен. Такой рассказ, как «Долг», доказывает, что Всев. Иванов не стоит на месте. Здесь язык Иванова сдержан (к сожалению, появились пильняковские интонации), интерес сосредоточен на фабуле, и герои убедительны. Следом за Всев. Ивановым идет Л. Сейфуллина. Она хуже владеет языком, более сдержанна, менее экзотична (удачный рассказ — «Правонарушители»).

Многое у Всев. Иванова берет и Никитин («Бунт») — петроградский писатель, пишущий по законам своего стиля о провинции. (Теперь он написал «На Западе», но Запад у Никитина тоже провинциальный, где-то в губернском городе.) Писатель Никитин — несобранный, переимчивый. Кое-что есть у него от Пильняка, кое-что от Иванова. У Никитина хорошее наполнение, некоторые вещи интересны («Пес»),— но его лирическая проза с мягкой путаной фразой как-то удивительно неэнергична.

Кстати, о переимчивости; она — любопытный показатель. Как-то стерлись границы между писателями, писатели стали текучи — и одна и та же фраза как-то течет по всем. И есть такие смеси, где рядом с интонациями Пильняка можно видеть образ Замятина, диалектизм Всев. Иванова и даже ритм Андрея Белого. (К слову сказать, этот ритм, соблазняющий столь многих, пора бы передать поэтам — писать прозу стихами как-то непроизводительно.) А городские бытовики — по преимуществу другая школа, другие традиции. Здесь — царство натуралистической новеллы 80-х — 90-х годов; эта традиция очень сильная, дочеховская и послечеховская (от Потапенко до Куприна), и отличается от чеховской именно своей жанровой расплывчатостью и эмоциональными нажимами.

Таковы рассказы О. Форш («Обыватели»): некоторые из них эмоционально сильны («Климов кулак»), некоторые — совершенно традиционны («Катастрофа», «Неголодающий индус»). Таковы некоторые рассказы Мариэтты Шагинян (ср. в особенности «Коринфский канал»). Примыкает сюда Н. Ляшко («Железная тишина») — очень традиционный, в серых тонах бытовик.

И любопытно, что когда он пишет о деревне («Радуга») — он тотчас переходит в разряд образной прозы, с пейзажами, с лирикой.

Те же традиции «городского» натуралистического рассказа и у Аросева («Белая лестница»), наивного по дидактизму (впрочем, у него и другие влияния: в «Барабанщике рыжем» — ритм — и опять ритм! — от «Николая Курбова», в котором ритм, в свою очередь, от Андрея Белого). Сочетание натуралистического рассказа с газетным фельетоном дает Зозуля, что не мешает ему проваливаться очень часто в простую тривиальность. В глубокую тривиальность провалился натуралистический рассказ у Никандрова (Рынок любви // Наши дни. № 4).

В стороне стоит М. Слонимский. В «Машине Эмери» он значительно вырос. Психология, которая у «отражающих» натуралистов выдвинута на первый план,— у него спрятана. Рассказы его сжаты, построены на отскакивающих пружинах; ему удается анекдот — «Сельская идиллия». Но у него проскальзывает родство с традиционным натуралистическим рассказом — под его «Актрисой» мог бы подписаться и Потапенко.

«Отражающие» бытовики не освежают литературы и ничего не дают быту. Их быт — давно олитературенный и с подлинным бытом поэтому имеет мало общего, сколько бы ни вводили бытовики «новых вещей». Для того чтобы вещь столкнуть с места в литературе, она должна быть литературно нова; нерасчетливо в старую бумагу толкать новую вещь — от этого только рвется бумага.

9

Характерно, что многие течения, приговоренные критикой, продолжают жить и развиваться. Характерно продолжающееся и расширяющееся развитие сказа. Сказ идет по нескольким путям и дает любопытные явления. Здесь и старший, юмористический сказ, идущий от Лескова, здесь и сказ ремизовский — лирический, почти стиховой.

Юмористический сказ продолжает культивировать Зощенко. Собственно, не мешало бы условиться, что такое сказ. Сказ, говорят обычно,— это призма, сквозь которую пропускается действие. Но призма дается в каждом стиле, каждый стиль меняет вещь, поворачивает ее, и призма импрессионистического стиля сильнее поворачивает, преломляет вещь, чем любой сказ. А «призма» уже наделала бед. Она ввела в заблуждение одного критика, который заявил недавно, что сказ нужен писателю для того, чтобы лучше и

удобнее скрывать свое собственное лицо. Отсюда следует, что у всех пишущих сказом совесть нечиста, а все мошенники говорят сказом, что должно, несомненно, заинтересовать угрозыск. Дело, однако, не в «призме», дело в самой ощутимости слова. Сказ делает слово физиологически ощутимым — весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю — и читатель *входит* в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя. Здесь — близкая связь с юмором. Юмор живет словом, которое богато жестовой силой, которое апеллирует к физиологии,— навязчивым словом. Таков сказ Зощенки, и поэтому он юморист. Его мещанский сказ убедителен. Но сказ *играет* словом и влечет за его пределы — к пародии. В повести «Аполлон и Тамара» Зощенко дает полупародию, со сложными эмоциями. Пишет юмористическим сказом и Михаил Волков — его книжка «Дубье» писана деревенским сказом; рассказы попорчены слащавой моралью для младших классов трудшкол.

Есть другой сказ, высокий, лирический. И он делает ощутительным слово, и он адресован к читателю. Но тогда как комический сказ как-то физически наполняет слово,— лирический только придвигает к нему читателя. Лирический сказовик — Леонов, молодой писатель с очень свежим языком. Неудачна книжка Леонова «Деревянная королева» с душной комнатной фантастикой, но и эти рассказы (в особенности «Валина кукла») выделяются своей словесной чистотой. «Петушихинский пролом» — почти поэма, пейзажи ее могли бы встретиться и в стихах; деревня Леонова — тоже деревня стиховая, пряничная, из «духовных стихов» (через Ремизова). Третья книга Леонова — «Туатамур» — совершенно лирическая поэма. Экзотический сказ с восточными образами, с фразами из корана — идет от лица полководца Чингис-хана. Вся речь лексически приподнята, инструментована «по-татарски». Леонов вводит целые татарские фразы, и эта татарская заумь окрашивает весь рассказ, сдвигая русскую речь в экзотику, делая ее персидским ковром. Здесь — пределы прозы. Еще немного — и она станет стихом. Стиховое начало в прозе — явление для русской прозы традиционное. Теперь сам стих необычайно усложняется, сам бьется в тупике; и прозе и стиху предстоит, по всей вероятности, разграничиться окончательно,— но на склоне течений появляются иногда неожиданно яркие вещи — может быть, Леонов будет таким «бабьим летом» стиховой прозы.

10

На склоне другого течения — тоже крупное явление. Я говорю о психологической повести. Мы давно устали от тяжелого психологизма. Хорошо, хотя и кручено, непросто, написанная «Анна Тимофеевна» Федина — давит этой душной психологией,— и недаром автор ушел к роману-хронике. («Города и годы» — любопытная попытка обновить сюжетный роман на современном материале.)

Рассказ Шмелева «Это было» с тяжелой психологической фабулой имел бы успех пять лет тому назад — сейчас он не пугает. Но все может пригодиться. Вещи,пропущенные через психологический ток — если он достаточно силен и не общ, не суммарен,— разбиваются на грани, на осколки — и потом вновь склеиваются. Здесь крайний психологизм ведет к бытовой фантастике. Если на мир смотреть в микроскоп,— это будет особый мир. Таково «Детство Люверс» Пастернака. Все дано под микроскопом переходного возраста, искажающим, утончающим вещи, разбивающим их на тысячи абстрактных осколков, делающим вещи живыми абстракциями.

В этой неожиданной вещи — очень редкое, со времени Льва Толстого не попадавшееся, ощущение, почти запах новой вещи. Вещь быта должна была раздробиться на тысячи осколков и снова склеиться, чтобы стать новой вещью в литературе. В литературе, по-видимому, склеенная вещь прочнее, чем целая. Все старания бытовиков-натуралистов дать целую вещь, вдвинуть глыбу быта в бумагу приводят только к тому, что из-под нее скользит еще один пласт бумаги — традиция, старая литературная вещь,— и читатель видит не вещь, а бумагу. Вещь нужно как-то сломать, чтобы почувствовать ее внове.

11

Еще один оползень. Возьмите «Петербург» Андрея Белого, разорвите главы, хорошенько перетасуйте их, вычеркните знаки препинания, оставьте как можно меньше людей, как можно больше образов и описаний — и в результате по этому кухонному рецепту может получиться Пильняк. И ведь получится конструкция — и название этой конструкции — «кусковая». От куска к куску. Все в кусках, даже графически подчеркнутых. Самые фразы тоже брошены как куски — одна рядом с другой,— и между ними устанавливается какая-то связь, какой-то порядок, как в битком набитом вагоне. В этих глыбах, брошенных одна на другую, тонет действие, захлебываются, пуская пузыри, герои. Только и слышно между кусками бормотание. Конца вещи совсем нет:

«Здесь я кончаю свой рассказ. Дело в том, что если искусство все, что я взял из жизни и слил в слова, как это есть для меня, то каждый рассказ всегда бесконечен, как беспредельна жизнь» («Три брата»).

«М е с т о: места действия нет. Россия, Европа, мир, братство.

Г е р о и: героев нет. Россия, Европа, мир, вера, безверье,— культура, метели, грозы, образ богоматери. Люди — мужчины в пальто с поднятыми воротниками, одиночки, конечно; — женщины: — но женщины моя скорбь,— мне романтику <...>» («Третья столица»).

Здесь начинается межкусковое бормотанье, а потом снова метет стилистическая метель. Метель — любимый образ Пильняка; эта метель, как мы видели из приложенного списка, по темам довольно разнообразна. В метель, созданную по образу и подобию своего стиля, Пильняк обратил революцию, историю. И здесь тоже для него — куски, иногда связанные «полом». И хотя в гудении этой метели мы ясно различаем голос Андрея Белого и иногда Ремизова, но она все-таки гудит — пока ее слушают. Конструкция предана на волю счастливого случая, метель метет,— но кусковая конструкция обязывает по крайней мере к одному: чтобы были куски. И здесь у Пильняка два выхода: в цитату и в документ. Цитатор Пильняк беспримерный. Бывали в литературе случаи цитат, но цитат страницами пока не было. Прием это удобный — в самом деле, незачем говорить самому, когда это может делать другой. Но вместе с тем и опасный. Он удается Пильняку, когда он цитирует Бунина, но совсем не удается, когда он цитирует Пильняка. (Пильняк любит себя цитировать; «Волки» — «Повести о черном хлебе».) И это потому, что куски Пильняка уже сами по себе кажутся цитатами. Недаром Пильняк вынужден иногда говорить по телефону читателю: «Говорю я, Пильняк».

И цитата бежит на более живой материал — на документ. Пильняк любит документ («Числа и сроки») — и документ в куске у него выглядит как-то по-новому. Цитата из Свода законов и купчих крепостей оказывается более убедительной и сильной, чем цитата из Пильняка. Документ и история,— на которые падают пильняковские куски,— куда-то ведут Пильняка из его бесконечного рассказа, за рассыпанные глыбы. К сожалению, в истории у Пильняка плохие источники — например, ни в коем случае нельзя считать авторитетом исторической науки Мережковского, а в «Kneeb Piter Kommondor» Пильняк его пересказывает.

NB. Кто хочет узнать, как никогда не говорили и не могли говорить в эпоху Петра — тот должен прочесть этот рассказ:

«Шляхетство есть без всякого повоира и в конзилиях токмо спектакулями суть».

Такими спектакулями написан сплошь весь рассказ. Здесь метель превращается в словарную бурю.

Пильняк — оползень; только на основе полного жанрового распада, полной жанровой неощутимости мог возникнуть этот рассыпанный на глыбы прозаик, каждая глыба которого стремится к автономии.

И когда оползень хочет снова взобраться на устои — это ему не удается. Последняя книга Пильняка «Повести о черном хлебе» неудачна именно потому, что в них Пильняк стремится собраться,

стремится дать повесть. Но повесть, начиненная кусками, расползается, а цитаты уже не читаются. Когда Гейне дали брошюру Венедея, он сказал: «Такой тонкой книжки Венедея я читать не стану: море воды нельзя судить по столовой ложке».

Для Пильняка замкнутая конструкция — та же столовая ложка. Вместо метели получается столовая ложка метели.

Выход для оползня — оползать все больше — в документе, в истории, в олитературенной газете, может быть, намечается этот выход для этой литературы, которая уже почти не «литература».

12

А между тем у Пильняка уже школа. Рядом с большим оползнем оползают маленькие. Смягчить разрывы между кусками, сгладить фразу, сомкнуть глыбы простым и несложным действием — и может получиться рассказ. Таковы рассказы Малышкина «Падение Даира» и «Вокзалы». «В прощальных кликах приветствий, любопытств, ласк, юные проходили по асфальтам, надменно волоча зеркальные палаши за собой; в вечере,в юных была красота славы и убийств. И шла ночь; во мраке гудело море неотвратимым и глухим роком; и шла ночь упоений и тоски» (Падение Даира // Круг. 1923. № 1. С.34). Все это — «Метель» Пильняка. Есть у Малышкина и «почти цитаты», правда неслышные, из Бунина и Всев. Иванова. Правда, метель метет на ограниченном пространстве единого действия, но все же нет основания принимать эту небольшую метель за новую фазу «рассказа без героя». Без героя обходится и Пильняк. И любопытно, что уже выработалась какая-то общая пильняковская фраза, которая мелькает то тут, то там, то у Малышкина, то у Буданцева, то у других. Это какая-то фраза о буферах, о секторе, буграх, брезентах и элеваторах.

Вот она у Пильняка: «Из гама города, из шума автобусов, такси, метро, трамваев, поездов выкинуло в тишину весенних полей на восток» (Никола-на-Посадьях. М., 1923. С.125). «В Лондоне, Ливерпуле, Гавре, Марселе, Триесте, Копенгагене, Гамбурге и прочих городах, на складах, в холодильниках, в элеваторах, подвалах — хранились, лежали, торчали, сырели, сохли — ящики, бочки, рогожки, брезенты, хлопок, масло, мясо, чугун, сталь, каменный уголь»(там же. С.169).

Вот она у Буданцева («Мятеж»): «рев рек, скреп, скрежетанье, дрожь: не то брань, не то свист под клинькающим буфером; визжа, занывала сталь, кроша и крошась: саповатые ахали вестингаузы <...> воспалялся и дыхал паровоз <...> Чудовище жрало телеграфные столбы и стрелки, знобли рельсы» (Круг. 1923. № 2. С.96).

Вот она у Малышкина: «И вдруг слева застрочило, запело, визгнуло медными нитями ввысь — и в степи, в озера бежали поднимающиеся из-за бугров, бежали пригнутыми, разреженными

токами в крик и грохот, где танки плющили кости, дерево и железо <...>». (Падение Даира // Круг. № 1. С.46).

Словно все произведения стали сплошным тришкиным кафтаном — у всех есть какие-то пустоты, которые заполняются клинканьем буферов.

А цитата из Бунина была у Пильняка недаром. Оказывается, в ней весь секрет большой формы. Эту с тесными словами цитату из «Господина из Сан-Франциско» можно растянуть на 50 — 100 — 200 страниц. Метели для этого не нужно, достаточно сквозняка. «Морской сквозняк» Лидина — бесконечная цитата из Бунина,— но цитата, взятая не у Бунина, а у Пильняка.

У Бунина яд конденсирован. «Господин из Сан-Франциско» — вещь малая, но сгущенная. Если кристаллик яда развести в ведрах воды — он от этого не станет ядовитее. Такой раствор в каждой главе «Морского сквозняка». Глава плывет к главе, слова танцуют шимми; они могли бы плыть в любом порядке, в любом направлении — от этого дело бы не изменилось. И они только притворяются главами — это не главы, это рассказы, въезжающие друг в друга. Нет ощущения тесно плывущих вещей (Бунин) — остается только ощущение тесноты. И при этой тесноте — удивительная бедность, ни с чем не сравнимая одноцветность. Если человек сидит над стеклянной колбой,— вы можете дальше не читать: все будет стеклянным:

«Невтонов под стеклянной крышей в стекле реторт, колб, перегонных трубок — сам застеклился. Его застекленного вел через стеклянный полдень < ... > стеклянный человек, неподвижный как реторта. У человека были стеклянные бутылочно-зеленые глаза <...>» В стеклянных ретортах... В стеклянных ретортах... В стеклянных ретортах... Так начинаются абзацы, так начинены фразы. И уж конечно везде, решительно везде: в Европе, в мире и в психологии — будет дуть «морской сквозняк» и идти дождь — потому что сквозняк дует и дождь идет в первой главе. От одного и того же сквозняка хворает тетка Амалия и гибнет Европа. Но если все, решительно все назвать стеклом, а потом все, решительно все — сквозняком,— то от этого пострадают только стекло и сквозняк — они потеряют значение.

И вы можете отчленить сколько угодно стекол и сколько угодно дождей и сквозняков — они разнимаются — словесное шимми от этого не прекратится.

Куски Пильняка катит стилистическая метель, шимми Лидина — образный сквознячок — каждый образ сквозным ветром дует через отведенную ему главу. Он может дуть на протяжении одной главы, и двух глав, и двадцати глав. Весь секрет в том, что это не главы, а рассказы и что «Морской сквозняк» — не повесть, а вытянувшаяся цитата из Бунина, взятая не у Бунина, а у Пильняка.

Цитировать, вообще говоря,— дело легкое: это доказывают «Мышиные будни», в которых Лидин цитирует уже не Бунина, а других. Получаются «куски» не только в конструкции — а и в стиле: одна книга одного стиля, другая — другого. Стиль стало легко менять — его сносит ветром от одного писателя к другому.

13

С Пильняком мы докатились до границ литературы — стилистическая метель домела до края.

Еще два слова о нескольких книгах, тоже на краю литературы, только на другом. О мемуарах и письмах.

Вышли «Мои университеты» Горького. Вышли в Берлине «Сентиментальное путешествие» и «Zoo» («Письма не о любви») Виктора Шкловского. У Горького были уже автобиографии. Его «Детство» напоминало другие «Детства», хотя его детство и не напоминало других детств. Это было как бы «Детство Багрова внука», вывернутое наизнанку. «В людях» — незаметно перешло в «биографию великих людей» Павленкова. Здесь много морального о мерзости человеческой, много учительства. Новая книга Горького — свежее.

Недлинные рассказы написаны почти просто. Досадна только бумажная головная фантастика (в рассказе «О вреде философии»). От Павленкова остался в книге Короленко. Зато прекрасен рассказ «Сторож» и конец рассказа о первой любви.

Как бы то ни было, Горький вовремя пишет свои мемуары. Он — один из тех писателей, личность которых сама по себе — литературное явление; легенда, окружающая его личность — это та же литература, но только ненаписанная, горьковский фольклор. Своими мемуарами Горький как бы реализует этот фольклор. Но он нов не там, где пишет канонические мемуары,— мемуары испытанная, старая жанровая форма и новой литературной вещи не дает,— а там, где разрывается этот старый замкнутый жанр. Горький это делает в напечатанных в «Беседе» микроскопических отрывках; без смазочного материала старого жанра эти отрывки необычайно живы; их отрывочность, мимолетность, как бы внелитературность делает эти записки тем жанром в прозе, которым в стихах — были «стихотворения на случай», Gelegenheitsgedichte.

14

«Zoo» Шкловского — вещь тоже «на границе».

Прежде всего, конечно, письма вовсе не производят впечатления *частных* писем — и в этом смысле они не примыкают ни к розановским письмам, ни к горьковским отрывкам, о которых сам Шкловский говорит в романе. Это литературные «письма» с литературными образами, идущими цепью, со многими линиями сюжета. Но в чем интерес книги, почему эта образная проза, которая

была невозможна у Белого, возможна у Шкловского? Книга интересна тем, что на одном эмоциональном стержне сразу даны — и роман, и фельетон, и научное исследование. Материал фельетона и романа переплетается совершенно необычным образом с теорией литературы. Мы не привыкли читать роман, который в то же время является научным исследованием. Мы не привыкли к науке в «письмах о любви» и даже в «письмах не о любви». Наша культура построена на чопорном дифференцировании науки и искусства. Только в некоторых случаях — наперечет — эти области соединялись в одно — так Гейне в своих «Reisebilder», в «Парижских письмах» — и в особенности в «Истории философии и литературы в Германии» — объединил газетную корреспонденцию, портреты, очень личные, и крупную соль научной мысли.

Этот роман — эмоциональный, не боящийся сентиментальности — данный на необычном материале — тоже «на грани».

15

— А что же дальше?

— Куда пойдет литература?

Но и «что же» и «литература» — совсем не такие простые понятия. Литература идет многими путями одновременно — и одновременно завязываются многие узлы. Она не поезд, который приходит на место назначения. Критик же — не начальник станции. Много заказов было сделано русской литературе. Но заказывать ей бесполезно: ей закажут Индию, а она откроет Америку.

ПРОМЕЖУТОК

Борису Пастернаку

Здесь жили поэты.
Блок

1

Писать о стихах теперь почти так же трудно, как писать стихи. Писать же стихи почти так же трудно, как читать их. Таков порочный круг нашего времени. Стихов становится все меньше и меньше, и, в сущности, сейчас есть налицо не стихи, а поэты. И это вовсе не так мало, как кажется.

Три года назад проза решительно приказала поэзии очистить помещение. Место поэтов, отступавших в некоторой панике, сполна заняли прозаики. При этом поэты необычайно редели, а число прозаиков росло. Многие из прозаиков тогда еще не существовали, но тем не менее считались вполне существующими, а затем и действительно появились. Была спешка, роды были преждевременные,

торопливые — «Серапионы» были, напр., переведены на испанский язык задолго до того, как написали что-либо по-русски. Все мы отчетливо видели: проза побеждает, поэзия отступает, все мы даже почему-то радовались этому (очень уж приелись вечера поэтов), но, собственно, в чем дело, что из этой победы выйдет и куда это окончательно отступит поэзия,— так как-то ближайшим образом и не представляли. Теперь — поэзия «отступила» окончательно, и дело оказывается не очень простым.

Факт остается фактом: проза победила. Старый читатель, когда в его руки попадал журнал или альманах, бросался сначала на стихи и, только уж несколько осовев, пробегал прозу. Читатель недавней формации тщательно обходит стихи, как слишком постаревших товарищей, и бросается на прозу. Вместо поэтесс появились прозаиссы. (Совсем недавно читатель начал как-то обходить и стихи и прозу. Это еще робкий, еще не признающийся в этом читатель; тем не менее он едва ли не самый любопытный — он непосредственно идет к хронике, рецензии, полемике — к тем журнальным задворкам, из которых вырисовывается новый тип журнала.)

Итак, у нас «расцвет прозы». Это положение, так сказать, установленное, и я даже не собираюсь его оспаривать. Написать рассказ не хуже Льва Толстого, по соображениям критики, теперь нетрудно. И правда, прозаическая продукция растет, поэтическая падает. У прозаиков и поэтов часы идут по-разному. Время стихов не определяется теперь днем их появления; время прозы определяется авансом. А между тем отношения побежденных и победителей, повторяю, совсем не так просты.

Проза живет сейчас огромной силой инерции. С большим трудом, по мелочам удается преодолевать ее, и это делается все труднее и, по-видимому, бесполезно. Иногда кажется, что это не писатель, а сама инерция написала рассказ и кончила его обязательно гибелью главного героя или, по крайней мере, Европы. Для поэзии инерция кончилась. Поэтический паспорт, приписка к школе поэта сейчас не спасут. Школы исчезли, течения прекратились закономерно, как будто по команде. Нарастали в геометрической прогрессии, дифференцировались, распадались; затем самоопределение малых поэтических национальностей стало совершаться на пространстве квартиры, и, наконец, каждый был оставлен на самого себя.

Теперь это дело седой старины, а ведь еще года два назад даже эмоционалисты, которые заявляли, что лучшее в мире это любовь и какие-то еще более или менее радостные чувства,—даже они, кажется, считались не то школой, не то течением.

Эта смена школ одиночками характерна для литературы вообще, но самая стремительность смен, самая жестокость борьбы и быстрота падений — темп нашего века. XIX век был медленнее. У нас нет

поэтов, которые бы не пережили смены своих течений,— смерть Блока была *слишком* закономерной.

Поэтическая инерция кончилась, группировки смешались, масштаб стал неизмеримо шире. Объединяются совершенно чужие поэты, рядом стоят далекие имена. Выживают одиночки.

И игра в поэзию сейчас идет высокая. Стих — трансформированная речь; это — человеческая речь, переросшая сама себя. Слово в стихе имеет тысячу неожиданных смысловых оттенков, стих дает новое измерение слову. Новый стих — это новое зрение. И рост этих новых явлений происходит только в те промежутки, когда перестает действовать инерция; мы знаем, собственно, только действие инерции — промежуток, когда инерции нет, по оптическим законам истории кажется нам тупиком. (В конечном счете, каждый новатор трудится для инерции, каждая революция производится для канона.) У истории же тупиков не бывает. Есть только промежутки.

Один поэт-одиночка говорил мне, что «каждый час меняет положение». Сам стих стал любимой темой поэтов. Лучшая половина стихов Пастернака — о стихе. Мандельштам пишет о «родном звукоряде», Маяковский о «поэтических шорах».

О вещах, готовых стихах, тем паче о книгах промежутка трудно говорить. О поэтах, которые идут через промежуток, легче.

2

Прокатилась дурная слава

Поэтическое местничество в промежутке соблюдать совершенно не приходится. Первым — Есенин. Он один из характернейших поэтов промежутка. Когда после боя наступает отдых, в глаза бросается местность. Когда инерция кончается, первая потребность — проверить собственный голос. Есенин проверяет его на резонансе, на эхо. Это путь обычный.

Когда литературе трудно, начинают говорить о читателе. Когда нужно перестроить голос, говорят о резонансе. Этот путь иногда удается — *читатель*, введенный в литературу, оказывается тем литературным двигателем, которого только и недоставало для того, чтобы сдвинуть слово с мертвой точки. Это — как бы «мотивировка» для выхода из тупиков. В поэзии это сказывается иногда изменением интонации — под углом обращения к «читателю» меняется весь интонационный строй. В прозе на читателя рассчитан сказ, заставляющий его «играть» всю речь. И такой «внутренний» расчет на читателя помогает в периоды кризиса (Некрасов).

Но есть и другое обращение к читателю — можно сделать стих штампом, язык привычным. Такое обращение беднит.

Есенин отступает неудержимо.

Прежняя лирика Есенина была, конечно, глубоко традиционна; она шла и от Фета, и от условного поэтического «народничества»,

и от примитивно понятого через Клюева Блока. В сущности Есенин вовсе не был силен ни новизной, ни левизной, ни самостоятельностью. Самое неубедительное родство у него — с имажинистами, которые, впрочем, тоже не были ни новы, ни самостоятельны, да и существовали ли — неизвестно. Силен он был эмоциональным тоном своей лирики. Наивная, исконная и потому необычайно живучая стиховая эмоция — вот на что опирается Есенин. Все поэтическое дело Есенина — это непрерывное искание украшений для этой голой эмоции. Сначала церковнославянизмы, старательно выдержанный деревенский налет и столь же традиционный «мужицкий Христос»; потом — бранные слова из практики имажинистов, которые были таким же, в сущности, украшением для есенинской эмоции, как и церковнославянизмы.

Искусство, опирающееся на эту сильную, исконную эмоцию, всегда тесно связано с личностью. Читатель за словом видит человека, за стиховой интонацией угадывает «личную». Вот почему необыкновенно сильна была в стихах литературная личность Блока (не живой, не «биографический»Блок, а совсем другого порядка, другого плана, стиховой Блок). Вот почему замечателен «Пугачев» Есенина, где эта эмоция новым светом заиграла на далекой теме, необычайно оживила и приблизила ее:

— Дорогие мои, хорошие!

Литературная, стиховая личность Есенина раздулась до пределов иллюзии. Читатель относится к его стихам как к документам, как к письму, полученному по почте от Есенина. Это, конечно, сильно и нужно. Но это и опасно. Может произойти распад, разделение — литературная личность выпадет из стихов, будет жить помимо них; а покинутые стихи окажутся бедными. Литературная личность Есенина — от «светлого инока» в клюевской скуфейке до «похабника и скандалиста» «Кабацкой Москвы» — глубоко литературна. Его личность — почти заимствование,— порою кажется, что это необычайно схематизированный, ухудшенный Блок, пародированный Пушкин; даже собачонка у деревенских ворот лает на Есенина по-байроновски. И все же эта личность, связанная с эмоцией, была достаточно убедительна для того, чтобы заслонить стихи, для того, чтобы вырасти в своеобразный внесловесный литературный факт. В последних стихах Есенина «личность» сыграла последний акт. Ни «инока в скуфейке», ни поэта, «жарящего спирт». «Скандалист» покаялся «в скандалах», драматическое напряжение ослабело. Личность больше не заслоняет стихов. А между тем, если отвлечь зрителя от актера, драма как Lese Drama становится сомнительной; снять с картины название,и картина окажется олеографией. Поэт,который так дорог почитателям «нутра», жалующимся, что литература стала «мастерством» (т.е. искусством, как будто она им не была всегда), обнаруживает, что «нутро» много литературнее «мастерства». Примитивной эмоциональной силой, почти назойливой непосредственностью своей литературной личности Есенин затушевывал лите-

ратурность своих стихов. Теперь он кажется порою хрестоматией «от Пушкина до наших дней»:

Я посетил родимые места

———

Да! теперь решено. Без возврата

———

Я покинул родные поля.

———

Ах! какая смешная потеря!
<... >
Золотые, далекие дали!

Но может быть, и это не так плохо? Может быть, это нужные банальности? Эмоциональный поэт ведь имеет право на банальность. Слова захватанные, именно потому что захватаны, потому что стали ежеминутными, необычайно сильно действуют. Отсюда — притягательная сила цыганщины. Отсюда — банальности Полонского, Анненского, Случевского, апухтинское завыванье у Блока. Но в том-то и дело, что, желая выровнять лирику по линии простой, исконной эмоции, Есенин на деле переводит ее на досадные и совсем не простые традиции. Есть досадные традиции — стертые. (Так стерт для нас сейчас — как традиция — и Блок.) Есть общие места, которые никак не могут стать на место стихов, есть стихи, которые стали «стихами вообще» и перестали быть стихами в частности. Досаден (был и есть) Розенгейм (а ведь его когда-то путали с Лермонтовым); досадна и традиция Розенгейма — стиховая плоскость. А Есенин идет именно к стихам вообще:

И полилась печальная беседа
Слезами теплыми на пыльные листы

Эта банальность слишком эпична, слишком обстоятельна, чтобы встать в ряд с прежними. Здесь интонация лжет, здесь нет «обращения» ни к кому, а есть застывшая стиховая интонация вообще. Это — отход на плоскость «стиха вообще» (на деле — на уплощенный стих конца XIX века). Резонанс обманул Есенина. Его стихи — стихи для легкого чтения, но они в большой мере перестают быть стихами.

3

*Au dessus de la mêlée**.

Еще отход.

Можно постараться отойти и стать в стороне. Положение это в достаточной степени величаво и соблазнительно.

Как Есенин совершает отход на пласт читательский, так роль Ходасевича — в отходе на пласт литературной культуры.

---

* Над схваткой (*фр.*).

Но в результате и этот отход неожиданно оказывается отходом на читательское представление о стиховой культуре.

У нас есть богатая культура стиха (неизмеримо более богатая, чем культура прозы).

Мы помним глубже XIX век, чем люди XIX века помнили XVIII век. В 1834 г. Белинский отважно написал вздор о XVIII веке в «Литературных мечтаниях»; он с гордостью, даже энтузиазмом заявил о своем невежестве — и все с одной целью добраться до нужного (пусть и вполне неверного тогда, так же как и теперь): «У нас нет литературы». Наши тридцатые годы еще не настали, но открытия этой отрицательной Америки, верно, не последует и в тридцатых годах. В этом нам отказано. У нас одна из величайших стиховых культур; она была движением, но по оптическим законам истории она оборачивается к нам прежде всего своими вещами. Вокруг стихового слова в пушкинскую эпоху шла такая же борьба, что и в наши дни; и стих этой эпохи был сильным рычагом для нее. На нас этот стих падает как сгусток, как готовая вещь, и нужна работа археологов, чтобы в сгустке обнаружить когда-то бывшее движение.

Так ярый ток, оледенев,
Над бездною висит,
Утратив прежний грозный рев,
Храня движенья вид.

Самый простой подход — это подход к вещи. Она замкнута в себе и может служить превосходной рамкой (если вырезать середину).

В стих, «завещанный веками», плохо укладываются сегодняшние смыслы. Пушкин и Баратынский, живи они в нашу эпоху, вероятно, сохранили бы принципы конструкции, но и, вероятно, отказались бы от своих стиховых формул, от своих сгустков. Смоленский рынок в двухстопных ямбах Пушкина и Баратынского и в их манере — это, конечно, наша вещь, вещь нашей эпохи, но как стиховая вещь — она нам не принадлежит.

Это не значит, что у Ходасевича нет «хороших» и даже «прекрасных» стихов. Они есть, и возможно, что через 20 лет критик скажет о том, что мы Ходасевича недооценили. «Недооценки» современников всегда сомнительный пункт. Их «слепота» совершенно сознательна. (Это относится даже к таким недооценкам, как недооценка Тютчева в XIX веке.) Мы сознательно недооцениваем Ходасевича, потому что хотим увидеть свой стих, мы имеем на это право. (Я говорю не о новом метре самом по себе. Метр может быть нов, а стих стар. Я говорю о той новизне взаимодействия всех сторон стиха, которая рождает новый стихотворный смысл.)

А между тем есть у Ходасевича стихи, к которым он сам, видимо, не прислушивается. Это его «Баллада» («Сижу, освещенный сверху...») со зловещей угловатостью, с нарочитой неловкостью стиха; это стихотворная записка: «Перешагни, перескочи...» — почти роза-

новская записка, с бормочущими домашними рифмами, неожиданно короткая — как бы внезапное вторжение записной книжки в классную комнату высокой лирики; обе выпадают из его канона. Обычный же голос Ходасевича, полный его голос — для нас не настоящий. Его стих нейтрализуется стиховой культурой XIX века. Читатель, который видит в этой культуре только сгустки, требует, чтобы поэт видел лучше его.

4

И быстрые ноги к земле приросли

Есть другая опасность: увидеть как сгустки — собственные вещи — попасть в плен к собственной стиховой культуре.

Здесь — в первую очередь — вопрос о темах. В плен к собственным темам попадают целые течения — этому нас учит история. Как удивились бы наши школьники, если бы узнали, что темы «сентиментализма» — «любовь», «дружба», «плаксивость» его — вовсе не характеризуют самого течения (а стало быть, «сентиментализм» вовсе не сентиментализм). Да, любовь, дружба, скорбь по утраченной молодости — все эти темы возникли в процессе работы как скрепа своеобразных принципов конструкции, как оправдание камерного стиля карамзинизма и как «комнатный» отпор высоким и грандиозным темам старших. А потом, потом самая тема была узаконена, стала двигателем — Карамзин подчинился Шаликову.

Но пример более к нам близкий — символизм, который только к концу осознал свои *темы* как главное, как двигатель — и пошел за темами и ушел из живой поэзии.

То же и с отдельными поэтами. Наша эпоха, которая много и охотно говорит о Пушкине, мало у него в сущности учится. А Пушкин характерен, между прочим, своими отходами от старых тем и захватом новых. Огромной длины эволюционная линия между «Русланом и Людмилой» и «Борисом Годуновым», а ведь промежуток здесь только в 5 лет. Этот переход был у Пушкина всегда революционным актом. Так в конце он отходил на историю, прозу, журнал — и вместе с тем на новые темы. Смелость его переходов нам мало понятна. Мы предпочитаем держаться своих тем. Наша эпоха предпочитает учиться у Гоголя — у Гоголя второй части «Мертвых душ», которого вела тема; опустив голову, поэты бредут в плен собственных тем.

Они не помнят и веселого примера Гейне, вырвавшегося на свободу из канона собственных тем, из «манеры Гейне», как он сам писал. И каких тем! Любви, ставшей каноном для всего XIX века. Он, как и Пушкин, не стыдился измен. В поэзии верность своим темам не вознаграждается.

В плену у собственных тем сейчас Ахматова. Тема ее ведет, тема ей диктует образы, тема неслышно застилает весь стих. Но

любопытно, что когда Ахматова начинала, она была нова и ценна не своими темами, а *несмотря* на свои темы. Почти все ее темы были «запрещенными» у акмеистов. И тема была интересна не сама по себе, она была жива каким-то своим интонационным углом, каким-то новым углом стиха, под которым она была дана; она была обязательна почти шепотным синтаксисом, неожиданностью обычного словаря. Был новым явлением ее камерный стиль, ее по-домашнему угловатое слово; и самый стих двигался по углам комнаты — недаром слово Ахматовой органически связано с особой культурой выдвинутого метрически слова (за которой укрепилось неверное и безобразное название «паузника»). Это было совершенно естественно связано с суженным диапазоном тем, с «небольшими эмоциями», которые были как бы новой перспективой и вели Ахматову к жанру «рассказов» и «разговоров», не застывшему, не канонизованному до нее; а эти «рассказы» связывались в сборники — романы (Б. Эйхенбаум).

Самая тема не жила вне стиха, она была стиховой темой, отсюда ее неожиданные оттенки. Стих стареет, как люди,— старость в том, что исчезают оттенки, исчезает сложность, он сглаживается — вместо задачи дается сразу ответ. В этом смысле характерным было уже замечательное «Когда в тоске самоубийства...». И характерно, что стих Ахматовой отошел постепенно от метра, органически связанного с ее словом вначале. Стихи выровнялись, исчезла угловатость; стих стал «красивее», обстоятельнее; интонации бледнее, язык выше; библия, лежавшая на столе, бывшая аксессуаром комнаты, стала источником образов:

> Взглянула — и, скованы смертною болью,
> Глаза ее больше смотреть не могли;
> И сделалось тело прозрачною солью,
> И быстрые ноги к земле приросли.

Это тема Ахматовой, ее главная тема пробует варьироваться и обновиться за счет самой Ахматовой.

5

Без эпиграфа

Но и теме не выгодно держать в плену поэта. От этого она остается только темой; она теряет свою обязательность и под конец сама разлагается.

Непоседливый Вяземский так нападал на Жуковского: «Жуковский более других должен остерегаться от однообразия: он страх как легко привыкает. Было время, что он нападал на мысль о смерти и всякое стихотворение свое кончал своими похоронами. Предчувствие смерти *поражает, когда вырывается;* но если мы видим, что человек каждый день ожидает смерти, а все-таки здравствует, то предчувствия его, наконец, смешат нас. <...> Евдоким Давыдов,

рассказывает, что изувеченный Евграф Давыдов говорил ему, что он все о смерти думает: «<...> ну, и думаешь, что умрешь вечером; ну, братец, и велишь себе подать чаю; ну, братец и пьешь чай и думаешь, что умрешь; ну, не умираешь, братец; велишь себе подать ужинать, братец; ну, и ужинаешь и думаешь, что умрешь; ну и отужинаешь, братец, и не умираешь; спать ляжешь; ну, братец, и заснешь и думаешь, что умрешь, братец; утром проснешься, братец; ну, не умер еще; ну, братец, опять велишь себе подать чаю, братец».

Даже такая, казалось бы, застрахованная от пародии тема, как смерть, по-видимому, способна вызвать веселую пародию, а вместе и диаметрально противоположную трактовку. Измерения всех тем одинаковы — комнатные, мировые, они обязательны, пока не выпадают из произведения, и вызывают смену трактовки, когда высовываются из него.

6

Эта тема придет, прикажет

Тема давит и Маяковского, высовывается из него. Русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века. Хлебников сродни Ломоносову. Маяковский сродни Державину. Геологические сдвиги XVIII века ближе к нам, чем спокойная эволюция XIX века. Но мы все-таки не XVIII век, и поэтому приходится говорить раньше о нашем Державине, а потом уже о Ломоносове.

Маяковский возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времен Державина. Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в «высокости», а только в крайности связываемых планов — высокого и низкого, в том, что в XVIII веке называли «близостью слов неравно высоких», а также «сопряжением далековатых идей».

Его митинговый, криковой стих, рассчитанный на площадный резонанс (как стих Державина был построен с расчетом на резонанс дворцовых зал), был не сродни стиху XIX века; этот стих породил особую систему стихового смысла. Слово занимало целый стих, слово выделялось, и поэтому фраза (тоже занимавшая целый стих) была приравнена слову, сжималась. Смысловой вес был перераспределен — здесь Маяковский близок к комической поэзии (перераспределение смыслового веса давала и басня). Стих Маяковского — все время на острие комического и трагического. Площадный жанр, «бурлеск» был всегда и дополнением, и стилистическим средством «высокой поэзии», и обе струи — высокая и низкая — были одинаково враждебны стихии «среднего штиля».

Но если для камерного, шепотного стиля открывается опасность среднего голоса, то площадному грозит опасность фальцета.

В последних вещах Маяковского есть эта опасность. Его верный поэтический прицел — это связь двух планов — высокого и низкого, а они все больше распадаются; низкий уходит в сатиру («Маяковская галерея»), высокий — в оду («Рабочим Курска»). В голой сатире, как и в голой оде, исчезает острота, исчезает двупланность Маяковского. В сатире открыт путь к Демьяну Бедному — для Маяковского во всяком случае бедный, голая же ода очень быстро когда-то выродилась в «шинельные стихи». Только Камерный театр ведет пьесы с начала до конца на крике.

А толкает Маяковского на этот раздельный путь тема — тема, которая всплывает теперь над его стихами, а не держится в них, навязчивая, голая тема, которая вызывает самоповторение.

Эта тема придет,
прикажет:
— Истина!—
Эта тема придет,
велит:
— Красота!—

Тема верховодит стихом. И у стиха Маяковского перебои сердца. От прежнего, строчного стиха, с выделенными, кричащими и вескими словами, Маяковский перешел незаметно, то тут, то там, к традиционному метру. Правда, он этот стих явно пародирует, но тайно он к нему приблизился:

В этой теме,
и личной
и мелкой,
перепетой не раз
и не пять,
я кружил поэтической белкой
и хочу кружиться опять.

И уже без пародии:

Бежало от немцев,
боялось французов,
глаза
косивших
на лакомый кус,
пока доплелось,
задыхаясь от груза,
запряталось
в сердце России
под Курск.

Строчной стих становится в последних вещах для Маяковского средством спайки разных метров. Маяковский ищет выхода из своего стиха в *пародическом осознании стиха.* (Этот путь Маяковский начал удачей в «150 000 000» неожиданных кольцовских строчек.)

В «Про это» он перепробовал, как бы ощупал все стиховые системы, все затверделые жанры, словно ища выхода из себя. В этой вещи Маяковский перекликается с «Флейтой-позвоночником», со своими ранними стихами, подводит итоги; в ней же он пытается сдвинуть олитературенный быт, снова взять прицел слова на вещь, но с фальцета сойти трудно, и чем глубже вырытая в поэзии колея, тем труднее добиться, чтобы колесо не вертелось на месте. Маяковский в ранней лирике ввел в стих *личность* не стершегося поэта», не расплывчатое «я», и не традиционного «инока» и «скандалиста», а поэта с адресом. Этот адрес все расширяется у Маяковского; биография, подлинный быт, мемуары врастают в стих («Про это»). Самый гиперболический образ Маяковского, где связан напряженный до истерики высокий план с улицей,— сам Маяковский.

Еще немного — и этот гиперболический образ высунет голову из стихов, прорвет их и станет на их место. В «Про это» Маяковский еще раз подчеркивает, что стихия его слова враждебна сюжетному эпосу, что своеобразие его большой формы как раз в том и состоит, что она не «эпос», а «большая ода».

Положение у Маяковского особое. Он не может успокоиться на своем каноне, который уже облюбовали эклектики и эпигоны. Он хорошо чувствует подземные толчки истории, потому что он и сам когда-то был таким толчком. И поэтому он — так мало теоретизировавший поэт — так сознателен во время промежутка. Он нарочно возвращается к теме «и личной, и *мелкой*, перепетой не раз и не пять» (и тут же делает ее по-старому грандиозной); но сознательно калечит свой стих, чтобы освободиться наконец от «поэтических шор»:

Хотя б без размеров.
Хотя б без рифм.

И, наконец, почувствовав бессилие, выходит на старую испытанную улицу, неразрывно связанную с ранним футуризмом. Его рекламы для Моссельпрома, лукаво мотивированные как участие в производстве, это отход — за подкреплением. Когда канон начинает угнетать поэта, поэт бежит со своим мастерством в быт — так Пушкин писал альбомные полуэпиграммы, полумадригалы. (По-видимому, с этой стороны, сожаления о том, что поэты «тратят» свой талант, неправильны; там, где нам кажется, что они «тратят», они на самом деле приобретают.) Стиху ставятся в быту такие задания, что он волей-неволей сходит с насиженного места,— все дело в этом.

Комплименты в наше время даром не говорятся; мадригалом стала для нас реклама. Мадригалы Маяковского Моссельпрому — это очень нужный иногда «поэтический разврат». Но

И стих,
И дни не те.

И улица не та. Футуризм отошел от улицы (да его, собственно говоря, и нет уже); а улице нет дела ни до футуризма, ни до стихов.

Жестоких опытов сбирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свесть приход.
Им некогда шутить <...>
Иль спорить о стихах.

А если и спорят о стихах, то деловито, с проектами и сметами, где все заранее вычислено, «как в аптеке». Оплодотворит ли Маяковский хладнокровный Моссельпром, как когда-то оплодотворил его пылкий плакат Роста?

7

А у меня, понимаешь ты,
шанец житы!

Этот выход на улицу любопытен вот еще чем. Каждое *новое* явление в поэзии сказывается прежде всего *новизной интонации.* Новые интонации были у Ахматовой, иные, но тоже новые — у Маяковского. Когда интонации стареют и перестают замечаться, слабее замечаются и самые стихи. Выходя на улицу, Маяковский пробует изменить интонацию.

Недавно выступил новый поэт, у которого промелькнула какая-то новая интонация,— Сельвинский. Он вносит в стих воровскую интонацию, интонацию цыганского романса. В «воровской лирике» Сельвинский — это Бабель в стихах:

И я себе прошел как какой-нибудь ферть,
Скинул джонку и подмигнул глазом:
«Вам сегодня не везло, дорогая мадам Смерть,
Адью до следующего раза».

И здесь, в его «Воре», конечно, не очень важно внесение воровского жаргона в стих — при помощи словарика Трахтенберга стихотворение довольно легко переводится на русский язык (так же как при помощи «Введения в языковедение» легко расшифровываются вещи остальных авторов «Мены всех») — здесь любопытна новая интонация, пришедшая с улицы.

Цыганская интонация уже успела олитературиться — есть *высокая* цыганская лирика. Сельвинский дает новую, еще не слежавшуюся, цыганскую интонацию:

Погляжу, холодныли горячи́ль
Па́ды ножом ваши ласки женские.
Вы грызитесь, подкидывая пыль.
Вы. Жеребцы. Мои. Оболенские.

Стих *почти* становится открытой сценой. У Сельвинского, на его счастье, необычайно плохая традиция; такие плохие традиции

иногда дают живые явления. Только бы эта традиция не оказалась обыкновенной плохой *литературной* традицией — его поэмы «в коронах сонетов» — это именно плохая, но обыкновенная литературная традиция.

А «Цыганский вальс на гитаре» и есть цыганский вальс, читать его нельзя, а нужно петь — с открытой сцены. Поэзия от этого ничего не выигрывает, как, впрочем, и не проигрывает. Сумеет ли Сельвинский избежать плохой литературы и подлинной открытой сцены и развиться в живое явление — вопрос будущего.

8

Огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля

В «отходах» XX век инстинктивно цепляется за стиховую культуру XIX века, инстинктивно старается ему наследовать; стихи заглаживают свою вину перед предками; мы все еще извиняемся перед XIX веком. А между тем скачок уже сделан, и мы скорее напоминаем дедов, чем отцов, которые с дедами боролись. Мы глубоко помним XIX век, но по существу мы уже от него далеки.

Чтоб вы сказали, сей соблазн увидя?
Наш век обидел вас, ваш стих обидя!

Молчаливая борьба Хлебникова и Гумилева напоминает борьбу Ломоносова и Сумарокова. И, вероятно, в той и другой борьбе была доля любви.

На разделе двух стиховых стихий легла деятельность Хлебникова. Велимир Хлебников умер, но он — живое явление. Еще два года назад, когда Хлебников умер,можно было назвать его полубезумным стихослагателем. Теперь этого не скажут; имя Хлебникова на губах у всех поэтов. Хлебникову грозит теперь другое — его собственная биография. Биография на редкость каноничная, биография безумца и искателя, погибшего голодной смертью. А биография — и в первую очередь смерть — смывает дело человека. Помнят имя, почему-то почитают, но что человек сделал — забывают с удивительной быстротой. Есть целый ряд «великих», которых помнят только по портрету.

И если изучение Пушкина так долго заменялось изучением его дуэли, то кто знает, какую роль при этом сыграли все речи и стихи, которые говорились, говорятся и будут говориться в его годовщины?

Не называя Хлебникова, а иногда и не зная о нем, поэты используют его; он присутствует как строй, как направление. Вместе с тем как теоретика его путают в одно с «заумью», а поэт он «не для чтения». (Такие поэты были. Ломоносов с самого начала «не нуждался в мелочных почестях модного писателя», по дипломатическому выражению Пушкина.)

Его языковую теорию торопливо окрестили заумью и успокоились на том, что Хлебников создал бессмысленную звукоречь.

Суть же хлебниковской теории в другом. Он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Он оживлял в смысле слова его давно забытое родство с другими, близкими, или *приводил* слово в родство с чужими словами. Он достиг этого тем, что осознал стих как *строй*. Если в *ряд*, в строй поставить чужие, но сходно звучащие слова, они станут родственниками. Отсюда — хлебниковское «склонение слов» (бог — бег), отсюда новое «корнесловие», осмеянное в наше время, как в свое время было осмеяно «корнесловие» Шишкова. А между тем Хлебников не выдавал своей теории за научную истину (как когда-то Шишков), он считал ее принципом построения. Хлебников считал себя не ученым, а «путейцем художественного языка».

«<193> Нет путейцев языка,— писал он.— Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк? А какая строчка современного книжного языка свободна от таких путешествий?»

«Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце такая же пылинка, как и все остальные звезды». Бытовой язык для Хлебникова — «слабые видения ночи» — «ночи быта». Книжный язык, который идет за бытовым, для Хлебникова поэтому колесо на месте. Он проповедует «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка». Взрыв, планомерно проведенный, революция, которая в одно и то же время является строем. (Свою теорию он сделал и поэмой — отсюда его словесные ряды и необычайные сопоставления слова с числом и числовые поэмы.)

Последние вещи Хлебникова, напечатанные в «Лефе» — «Ладомир» и «Уструг Разина»,— как бы итог его поэзии. Эти вещи могли быть написаны сегодня.

Почти бессмысленная фраза звучит в онегинской строфе почти понятно; почти понятная — в переменной стиховой системе, где ямб срывается в хорей, а хорей в ямб, окрашивается по-новому. Обычная вещь в высоком языке необычна, чудовищно сложна.

Вот образ, который нов именно тем, что знаком в быту всем,— особняк Кшесинской:

Море вспомнит и расскажет
Грозовым своим глаголом —
Замок кружев девой нажит
Пляской девы пред престолом.
Море вспомнит и расскажет
Громовым своим раскатом,
Что дворец был пляской нажит
Перед ста народов катом.

Архаистический язык, брошенный на сегодняшний день, не относит его назад, а только, приближая к нам древность, окрашивает его особыми красками. Темы нашей действительности звучат почти по-ломоносовски,— но, странное дело, они становятся этим новее:

Лети, созвездье человечье,
Все дальше, далее в простор
И перелей земли наречья
В единый смертных разговор.
<...>
Сметя с лица земли торговлю
И замки торгов бросив ниц,
Из звездных глыб построишь кровлю —
Стеклянный колокол столиц.

Но не «оживлением» тем важен Хлебников. Он все же в первую голову — поэт-теоретик. На первый план в его стихах выступает обнаженная конструкция. Он — поэт принципиальный.

Нет для поэзии истинной теории построения, как нет и ложной. Есть только исторически нужные и ненужные, годные и негодные, как в литературной борьбе нет виноватых, а есть побежденные.

Стиховой культуре XIX века Хлебников противополагает принципы построения, которые во многом близки ломоносовским. Это не возврат к старому, а только борьба с отцами, в которой внук оказывается похожим на деда. Сумароков боролся с Ломоносовым как рационалист — он разоблачал ложность построения и был побежден. Должен был прийти Пушкин, чтобы заявить, что «направление Ломоносова вредно». Он победил самым фактом своего существования. Нам предстоит длительная полоса влияния Хлебникова, длительная спайка его с XIX веком, просачивание его в традиции XIX века, и до Пушкина XX века нам очень далеко. (При этом не следует забывать, что Пушкин никогда не был пушкинистом.)

9

Вѐщи рвут с себя личину

Бунт Хлебникова и Маяковского сдвинул книжный язык с места, обнаружил в нем возможность новой окраски.

Но вместе — этот бунт необычайно далеко отодвинул слово. Вещи Хлебникова сказываются главным образом своим принципом. Бунтующее слово оторвалось, оно сдвинулось с вещи. (Здесь «самовитое слово» Хлебникова сходится с «гиперболическим словом»Маяковского.) Слово стало свободно, но оно стало слишком свободно, оно перестало задевать. Отсюда — тяга бывшего футуристического ядра к вещи, голой вещи быта, отсюда «отрицание стиха» как логический выход. (Слишком логический: чем непогрешимее логика в применении к таким вещам, которые движутся,— а литература такая вещь — чем она прямолинейнее, правильнее, тем она оказывается менее права.)

Отсюда же другая тяга — взять прицел слова на вещь, как-то так повернуть и слова, и вещи, чтобы слово не висело в воздухе, а вещь не была голой, примирить их, перепутать братски. Вместе с тем это естественная тяга от гиперболы, жажда, стоя уже на новом пласте стиховой культуры, использовать как материал XIX век, не отправляясь от него как от нормы, но и не стыдясь родства с отцами.

Здесь миссия Пастернака.

Пастернак пишет давно, но выдвинулся в первые ряды не сразу — в последние два года. Он был очень нужен. Пастернак дает новую литературную вещь. Отсюда необычайная обязательность его тем. Его тема совершенно не высовывается, она так крепко замотивирована, что о ней как-то и не говорят.

Какие темы приводят в столкновение стих и вещь?

Это, во-первых, самое блуждание, самое рождение стиха среди вещей.

Отростки ливня грязнут в гроздьях
И долго, долго до зари
Кропают с кровель свой акростих,
Пуская в рифму пузыри.

Слово смешалось с ливнем (ливень — любимый образ и ландшафт Пастернака); стих переплелся с окружающим ландшафтом, переплелся в смешанных между собою звуками образах. Здесь почти «бессмысленная звукоречь», и однако она неумолимо логична; здесь какая-то призрачная имитация синтаксиса, и однако здесь непогрешимый синтаксис.

И в результате этой алхимической стиховой операции ливень начинает быть стихом, «и мартовская ночь и автор» идут рядом, смещаясь вправо по квадрату «трехъярусным гекзаметром»,— в результате вещь начинает оживать:

Косых картин, летящих ливмя
С шоссе, задувшего свечу,
С крюков и стен срываться к рифме
И падать в такт не отучу.

Что в том, что на вселенной — маска?
Что в том, что нет таких широт,
Которым на зиму замазкой
Зажать не вызвались бы рот?

Но вещи рвут с себя личину,
Теряют власть, роняют честь,
Когда у них есть петь причина,
Когда для ливня повод есть.

Эта вещь не только сорвала личину, но она «роняет честь».

Так создались у Пастернака «Пушкинские вариации». Ставшего олеографичным «смуглого отрока» сменил потомок «плоскогубого хамита», блуждающий среди звуков:

Но шорох гроздий перебив,
Какой-то рокот мёр и мучил.

Пастернаковский Пушкин, как и все его стиховые вещи, как чердак, который «задекламирует»,— рвет с себя личину, начинает бродить звуками.

Какие темы самый удобный трамплин, чтобы броситься в вещь, и разбудить ее?— Болезнь, детство, вообще, те *случайные* и потому интимные углы зрения, которые залакировываются и забываются обычно.

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут,— а слова
Являются о третьем годе.

<...>

Так открываются, паря
Поверх плетней, где быть домам бы,
Внезапные, как вздох, моря,
Так будут начинаться ямбы.

<...>

Так начинают жить стихом.

Делается понятным самое странное определение поэзии, которое когда-либо было сделано:

Поэзия, я буду клясться
Тобой, и кончу, прохрипев:
Ты не осанка сладкогласца,
Ты — лето с местом в третьем классе,
Ты — пригород, а не припев.

Это определение мог бы сделать, пожалуй, только Верлен, поэт со смутной тягой к вещи.

Детство, не хрестоматийное «детство», а детство как поворот зрения, смешивает вещь и стих, и вещь становится в ряд с нами, а стих можно ощупать руками. Детство оправдывает, делает обязательными образы, вяжущие самые несоизмеримые, разные вещи:

Галчонком глянет Рождество.

Своеобразие языка Пастернака в том, что его трудный язык точнее точного,— это интимный разговор, разговор в детской. (Детская нужна Пастернаку в стихах для того же, для чего она была нужна Льву Толстому в прозе.) Недаром «Сестра моя — жизнь» — это в сущности дневник с добросовестным обозначением места

(«Балашов») и нужными (сначала для автора, а потом и для читателя) пометками в конце отделов: «Эти развлечения прекратились, когда, уезжая, она сдала свою миссию заместительнице», или: «В то лето туда уезжали с Павелецкого вокзала».

Поэтому у Пастернака есть прозаичность, домашняя деловитость языка — из детской:

Небо в бездне поводов,
Чтоб набедокурить.

Языковые преувеличения у Пастернака тоже из детского языка:

Гроза моментальная навек.

(В ранних вещах эта интимная прозаичность была у Пастернака другой, напоминала Игоря Северянина:

Любимая, безотлагательно,
Не дав заре с пути рассесться,
Ответь чем свет с его подателем
О ходе твоего процесса.)

Отсюда и странная зрительная перспектива, которая характерна для больного,— внимание к близлежащим вещам, а за ними — сразу бесконечное пространство:

От окна на аршин,
Пробирая шерстинки бурнуса,
Клялся льдами вершин:
Спи, подруга, лавиной вернуся.

То же и болезнь, проецирующая «любовь» через «глаза пузырьков лечебных».

То же и всякий случайный угол зрения:

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и прямой
Дорожкою в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.

Поэтому запас образов у Пастернака особый, взятый по случайному признаку, вещи в нем связаны как-то очень не тесно, они — только соседи, они близки лишь по смежности (вторая вещь в образе очень будничная и отвлеченная); и случайность оказывается более сильною связью, чем самая тесная логическая связь.

Топтался дождик у дверей
И пахло винной пробкой.

Так пахла пыль. Так пах бурьян.
И если разобраться,
Так пахли прописи дворян
О равенстве и братстве.

(Эти полуабстрактные «прописи» как член сравнения стоят в ряду у Пастернака с целым словарем таких абстракций: «повод», «право», «выписка» — любопытно, что он здесь встречается с Фетом, у которого тоже и «повод», и «права», и «честь» в неожиданнейшем сочетании с конкретнейшими вещами.)

Есть такое явление «ложной памяти». С вами разговаривают, и вам кажется, что все это уже было, что вы сидели когда-то как раз на этом месте, что ваш собеседник говорил как раз это же самое, и вы знаете наперед, что он скажет. И ваш собеседник, действительно, говорит как раз то, что должен. (На деле, конечно, наоборот — собеседник говорит, а вам *в это время* кажется, что он когда-то сказал то же самое.)

Нечто подобное с образами Пастернака. У вас нет связи вещей, которую он дает, она случайна, но, когда он дал ее, она вам как-то припоминается, она где-то там была уже — и образ становится обязательным.

Обязательны же и образ, и тема тем, что они не высовываются, тем, что они стиховое следствие, а не причина стихов. Тема не вынимается, она в пещеристых телах, в шероховатостях стиха. (Шероховатость, пещеристость — признак молодой ткани; старость гладка, как биллиардный шар.)

Тема не виснет в воздухе. У слова есть ключ. Ключ есть у «случайного» словаря, у «чудовищного» синтаксиса:

Осторожных капель
Юность в счастье плавала, как
В тихом детском храпе
Наспанная наволока.

И само «свободное» слово не виснет в воздухе, а ворошит вещь. Для этого оно должно с вещью столкнуться: и сталкивается оно с нею — на эмоции. Это не голая, бытовая эмоция Есенина, заданная как тема, с самого начала стихотворения предлагающаяся,— это неясная, как бы к концу разрешающаяся, брезжущая во всех словах, во всех вещах музыкальная эмоция, родственная эмоция Фета.

Поэтому традиции, вернее, точки опоры Пастернака, на которые он сам указывает,— поэты эмоциональные. «Сестра моя — жизнь» посвящена Лермонтову, эпиграфы на ней — из Ленау, Верлена; поэтому в вариациях Пастернака мелькают темы Демона, Офелии, Маргариты, Дездемоны. У него даже есть апухтинский романс:

Век мой безумный, когда образумлю
Темп потемнелый былого бездонного?

Но прежде всего — у него перекличка с Фетом.

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины — о, погоди,
Это ведь может со всяким случиться!

Не хочется к живым людям прицеплять исторические ярлыки. Маяковского сравнивают с Некрасовым. (Сам я нагрешил еще больше, сравнив его с Державиным, а Хлебникова — с Ломоносовым.)

Мой грех, но эта дурная привычка вызвана тем, что трудно предсказывать, а осмотреться нужно. Сошлюсь на самого Пастернака (а заодно и на Гегеля):

Однажды Гегель ненароком
И, вероятно, наугад
Назвал историка пророком,
Предсказывающим назад.

Я воздерживаюсь от предсказаний Пастернаку. Время сейчас ответственное, и куда он пойдет — не знаю. (Это и хорошо. Худо, когда критик знает, куда поэт пойдет.) Пастернак бродит, и его брожение задевает других — недаром ни один поэт так часто не встречается в стихах у других поэтов, как Пастернак. Он не только бродит, но он и бродило, дрожжи.

10

Я слово позабыл, что я хотел сказать

В видимой близости к Пастернаку, а на самом деле чужой ему, пришедший с другой стороны — Мандельштам.

Мандельштам — поэт удивительно скупой — две маленьких книжки, несколько стихотворений за год. И однако же поэт веский, а книжки живучие.

Уже была у некоторых эта черта — скупость, скудность стихов; она встречалась в разное время. Образец ее, как известно,— Тютчев — «томов премногих тяжелей». Это неубедительно, потому что Тютчев вовсе не скупой поэт; его компактность не от скупости, а от отрывочности; отрывочность же его — от литературного диалектизма. Есть другая скупость — скупость Батюшкова, работающего в период начала новой стиховой культуры над стиховым языком. Она характернее.

Мандельштам решает одну из труднейших задач стихового языка. Уже у старых теоретиков есть трудное понятие «гармонии» — «гармония требует полноты звуков, смотря по объятности мысли», причем, как бы предчувствуя наше время, старые теоретики просят не смешивать в одно «гармонию» и «мелодию».

Лев Толстой, который хорошо понимал Пушкина, писал, что гармония Пушкина происходит от особой *«иерархии предметов»*. Каждое художественное произведение ставит в иерархический ряд равные предметы, а разные предметы заключает в равный ряд; каждая конструкция перегруппировывает мир. Особенно это ясно на стихе. Самой словесной принудительностью, равностью стиха стиху (или неравностью), выделенностью в стихе или невыделенностью,— в словах перераспределяется их смысловой вес. Здесь — в особой

иерархии *предметов* — значение Пастернака. Он перегруппировывает предметы, смещает вещную перспективу.

Но стих как строй не только перегруппировывает; строй имеет окрашивающее свойство, *свою* собственную силу; он рождает *свои стиховые* оттенки смысла.

Мы пережили то время, когда новостью может быть метр или рифма, «музыкальность» как украшение. Но зато мы (и в этом основа новой стиховой культуры — и здесь главное значение Хлебникова) стали очень чувствительны к музыке значений в стихе, к тому порядку, к тому строю, в котором преображаются слова в стихе. И здесь — в особых *оттенках* слов, в особой смысловой музыке — роль Мандельштама. Мандельштам принес из XIX века свой музыкальный стих — мелодия его стиха почти батюшковская:

> Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
> С певучим именем вмешался,
> Но все растаяло, и только слабый звук
> В туманной памяти остался.

Но эта мелодия нужна ему (как была нужна, впрочем, и Батюшкову) для особых целей, она помогает спаивать, конструировать особым образом смысловые оттенки.

Приравненные друг другу единой, хорошо знакомой мелодией, слова окрашиваются одной эмоцией, и их странный порядок, их иерархия делаются обязательными.

Каждая перестройка мелодии у Мандельштама — это прежде всего смена смыслового строя:

> И подумал: зачем будить
> Удлиненных звучаний рой,
> В этой вечной склоке ловить
> Эолийский чудесный строй?

Смысловой строй у Мандельштама таков, что решающую роль приобретает для целого стихотворения *один* образ, один словарный ряд и незаметно окрашивает все другие,— это ключ для всей иерархии образов:

> Как я ненавижу *пахучие*, древние *срубы*
>
> <...>
>
> Зубчатыми *пилами* в стены *врезаются* крепко
>
> <...>
>
> Еще в *древесину* горячий топор не *врезался*».
> Прозрачной слезой на *стенах* проступила *смола*,
> И чувствует город свои *деревянные ребра*
>
> <...>
>
> И падают стрелы сухим *деревянным дождем*,
> И стрелы другие растут на земле, *как орешник*.

Этот ключ перестраивает и образ крови:

Никак не уляжется *крови сухая возня*

<...>

Но хлынула к *лестницам кровь* и на приступ пошла.

Еще заметнее ключ там, где Мандельштам меняет «удлиненную» мелодию на короткий строй:

Я не знаю, с каких пор
Эта *песенка* началась —
Не по ней ли *шуршит вор*,
Комариный звенит князь?

Прошуршать спичкой, плечом
Растолкать ночь — разбудить.

Приподнять, как душный стог,
Воздух, что шапкой томит,
Перетряхнуть мешок

<...>

Чтобы розовой крови связь,
Этих *сухоньких трав звон*,
Уворованная нашлась
Через век, *сеновал, сон*.

Век, сеновал, сон — стали очень близки в этом шуршаньи стиха, обросли особыми оттенками. А ключ находим в следующем стихотворении:

Я по лесенке приставной
Лез на *всклоченный сеновал*,—
Я дышал *звезд* млечной *трухой*,
Колтуном пространства дышал.

Но и ключ не нужен: «уворованная связь» всегда находится у Мандельштама. Она создается *от стиха к стиху*; оттенок, окраска слова в каждом стихе не теряется, она сгущается в последующем. Так, в его последнем стихотворении («1 января 1924») почти безумная ассоциация — «ундервуд» и «щучья косточка». Это как бы создано для любителей говорить о «бессмыслице» (эти любители отличаются тем,что пытаются открыть своим ключом чужое, хотя и открытое, помещение).

А между тем эти странные смыслы оправданы ходом всего стихотворения, ходом от оттенка к оттенку, приводящим в конце концов к *«новому смыслу»*. Здесь главный пункт работы Мандельштама — создание особых смыслов. Его значения — кажущиеся, значения косвенные, которые могут возникать только в стихе, которые становятся обязательными только через стих. У него не слова, а тени слов.

У Пастернака слово становится почти ощутимою стиховой вещью; у Мандельштама вещь становится стиховой абстракцией.

Поэтому ему удается абстрактная философская ода, где, как у Шиллера, «трезвые понятия пляшут вакхический танец» (Гейне).

Поэтому характерна для Мандельштама тема «забытого слова»:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.

<...>

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья.
Я так боюсь рыданья Аонид:
Тумана, звона и зиянья.

<...>

Все не о том прозрачная твердит.

Поэтому же он больше, чем кто-либо из современных поэтов, знает силу словарной окраски — он любит собственные имена, потому что это не слова, а оттенки слов. Оттенками для него важен язык:

Слаще пенья итальянской речи
Для меня родной язык,
Ибо в нем таинственно лепечет
Чужеземных арф родник.

Вот одна «чужеземная арфа», построенная *почти* без чужеземных слов:

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волы, и длится ожиданье,
Последний час *вигилий* городских.

Вот другая:

Идем туда, где разные науки,
И ремесло — *шашлык и чебуреки,*
Где вывеска, изображая брюки,
Дает понятье нам о человеке.

Достаточно маленькой чужеземной прививки для этой восприимчивой стиховой культуры, чтобы «расставанье», «простоволосых», «ожиданье» стали латынью вроде «вигилий», а «науки» и «брюки» стали «чебуреками».

Характерно признание Мандельштама о себе:

И с известью в крови для племени чужого
Ночные травы собирать.

Его работа — это работа почти чужеземца над литературным языком.

И поэтому Мандельштам чистый лирик, поэт малой формы. Его химические опыты возможны только на малом пространстве. Ему

чужд вопрос о выходе за лирику (его любовь к оде). Его оттенки на пространстве эпоса немыслимы.

У Мандельштама нет слова — звонкой монеты. У него есть оттенки, векселя, передающиеся из строки в строку. Пока — в этом его сила. Пока — потому что в период промежутка звонкая монета чаще всего оказывается фальшивой. Мы это видели, говоря о Есенине.

11

Баллада, скорость голая.
И в эпос выслали пикет.

«Не очень молод лад баллад»; скорее — уже вторично состарился. Баллада как жанр была исчерпана меньше чем в два года. Почему?

Мы все еще сохраняем отношение к жанрам как к готовым вещам. Поэт встает с места, открывает какой-то шкаф и достает оттуда тот жанр, который ему нужен. Каждый поэт может открыть этот шкаф. И мало ли этих жанров, начиная с оды и кончая поэмой. Должно обязательно хватить на всех.

Но промежуток учит другому. Потому он и промежуток, что нет готовых жанров, что они создаются и медленно, и анархически, не для общего употребления.

Жанр создается тогда, когда у стихового слова есть все качества, необходимые для того, чтобы, усилясь и доводясь до конца, дать замкнутый вид. Жанр — реализация, сгущение всех бродящих, брезжущих сил слова. Поэтому новый убедительный жанр возникает спорадически. Только иногда осознает поэт до конца качество своего слова, и это осознание ведет его к жанру. (Этим и был силен Пушкин. В «Евгении Онегине» вы видите, как своеобразие стихового слова *проецируется* в жанр, как бы *само* создает его.) Незачем говорить, что это качество стихового слова, которое, сгущаясь, осознаваясь, ведет к жанру, не в метре, не в рифме, а [в] том смысловом своеобразии слова, которым оно живет в стихе. Поэтому XVIII век мог создать только *шуточную* стихотворную повесть, поэтому XIX век мог дать только *пародическую* эпопею.

Поэты сейчас ищут жанр. Это значит, что они пытаются осознать до конца свое стиховое слово.

Балладу нашего времени начал Тихонов:

Шеренги мертвых — быль бывалую,
Пакеты с доставкою на дом,
Коней и гвозди брал я
На твой прицел, баллада.
Баллада, скорость голая,
Романтики откос,
Я дал тебе поступь и рост,
Памятью имя выжег.
Ступай к другим, веселая,
Служи, как мне служила,
Живи прямой и рыжей.

Прощание это знаменательно, а определение дано верное, баллада — «скорость голая»,

Озеро — в озеро, в карьер луга.

Баллада могла создаться на основании точного слова, почти прозаически-честного — Тихонов недаром в кружке прозаиков. Слово у него в балладном стихе потеряло почти все стиховые краски, чтобы стать опорным пунктом сюжета, сюжетной точкой. Сюжетный барабан выбивает дробь точных, как счет, слов:

Хлеб, два куска
Сахарного леденца,
А вечером сверх пайка
Шесть золотников свинца.

И сюжет, не задерживаясь, не преобразуясь в стихе, с «голой скоростью» летит через три-четыре-пять строф под «откос романтики».

Впечатление, произведенное тихоновской балладой, было большое. Никто еще так вплотную не поставил вопроса о жанре, не осознал стиховое слово как точку сюжетного движения. Тихонов довел до предела в балладе то направление стихового слова, которое можно назвать *гумилевским*, обнаружил жанр, к которому оно стремилось.

Вы помните, что тогда случилось? Добросовестные, но наивные подражатели, которые думали, что жанр достается из шкафа в готовом виде, начали спешно переписывать тихоновские баллады, иногда изменяя в них имена собственные, чины героев и знаки препинания.

Сам же Тихонов на балладе не остановится, и в этом, может быть, его жизнеспособность. Балладное слово бьет на скорость, но бессильно справиться с большими расстояниями. Оно вместе с синим пакетом доставляется на дом на 7-й строфе.

Тихонов заболел эпосом. Он обошел соблазн Жуковского: соединить несколько баллад вместе, отчего в свое время получилось «Двенадцать спящих дев», но поэмы так и не вышло.

Для эпоса у нас само собою разумеющейся формой считается стихотворная повесть. Мы забываем, что «Руслан и Людмила» долгое время была «*не-жанром*», ее отказывались считать *жанром* люди, воспитанные на эпопее, так же как *не-жанром* был «Евгений Онегин», с которым трудно было примириться после «Руслана и Людмилы». Стиховая повесть была младшим эпосом, где все своеобразие было в том, что стиховое слово строилось по прозаическому стержню, сюжету.

А между тем описательная поэма, старшая, вовсе не имела этого прозаического стержня, и слово развертывалось там по принципу образа.

Символисты в своих больших вещах были под гипнозом стиховой повести XIX века. Недаром даже Вячеслав Иванов, когда ему

приходилось писать поэму, употреблял такую готовую вещь, как строфа «Онегина». (Никто не помнит, что когда-то она тоже была не готовой.) Перелом произвел Хлебников, у которого стиховое слово развертывается по другим законам, меняясь от строфы к строфе (вернее, от абзаца к абзацу, иногда от стиха к стиху — понятие строфы как единицы у него бледнеет), от образа к образу. В «Шахматах»Тихонов пришел к описательной поэме. Подобно тому как стиховая повесть XIX века была отпором чистой описательной поэме,— чистая описательная поэма стала у него отпором стиховой повести.

Но если баллада — «скорость голая» и потому враждебна эпосу, слишком быстро приводит к концу, то описательная поэма статична, и в ней совсем нет конца.

В поэме Тихонова «Лицом к лицу» по грудам описательной поэмы уже странствует герой, да и самые груды шевелятся — и поэма намечает для поэта какой-то новый этап; здесь описание установлено на сюжет, связано с ним. Оторванные от баллады по основному принципу построения описательные груды построены на *балладном материале*. Этому направлению большой формы у Тихонова, верно, предстоит еще углубиться.

Интересен жанровый поворот у другого поэта, поворот в обратном направлении. Н. Асеев — поэт, который медленно пришел к весу выдвинутого слова. Уже в «Заржавленной лире» у него как бы распадается на строфы и предложения один словесный сгусток:

И вот —
Завод
Стальных гибчайших песен,
И вот —
Зевот
Осенних мир так пресен,
И вот —
Ревет
Ветров крепчайших рев...
И вот
Гавот
На струнах всех дерев.

(По-видимому, этот прием родился у него из песенного однословного припева, который Асеев любил.)

Отсюда один шаг до «Северного сияния» И «Грядущих»:

Скрути струн
Винтики.
Сквозь ночь лун
Синь теки,
Сквозь день дунь
Даль дым,
По льду
Скальды!

Здесь каждое слово — шаг в ритмическом ходе. (Самая вещь имеет подзаголовок «Бег».)

И вместе — Асеев все время стремился к отчетливым жанрам, хотя бы и не своим, его «Избрань» начинается «песнями», в ней есть «наигрыш», для него характерно построение стихотворений главами, в котором сказывается тяга к сюжету, усталость от аморфности. Асеев переходит к балладе. Его баллада, в отличие от тихоновской, построена не на точном слове, не на прозаически-стремительном сюжете, а на слове *выделенном* (как бы и в самом деле выделенном из стиха). Это слово у него сохранило родство с песней, из которой выделилось (сначала как припев), поэтому у Асеева очень сильна в балладе *строфа* с мелодическим ходом (у Тихонова — «*строка*»). Баллада Асеева — песенная:

Белые бивни
бьют
ют.
В шумную пену
бушприт
врыт.
Кто говорит,
шторм —
вздор,
если утес — в упор.

(Таким мелодическим и в то же время выделенным словом когда-то оперировал Полежаев.)

Главки баллад отличаются друг от друга мелодическим ходом — мелодия иллюстрирует сюжет, как музыка фильму в кинематографе. Эта мелодия дает возможность вновь усвоить неожиданно чужие ходы. Таково усвоение кольцовского стиха:

Той стране стоять,
Той земле цвести,
Где могила есть
Двадцати шести.

И поэтому баллада Асеева длиннее тихоновской, и поэтому в ней нет прямого развития сюжета (сравнить «Черный принц»). Тихоновская баллада и баллада Асеева — разные жанры, потому что в эти жанры сгустились разные стиховые стихии.

Но эта разница и доказывает нам, что жанр тогда только не «готовая вещь», а нужная связь, когда он — результат; когда его не задают, а осознают как направление слова.

Между тем выслал в эпос пикет Пастернак.

Его «Высокая болезнь» дает эпос, вне сюжета, как медленное раскачивание, медленное нарастание темы — и осознание ее к концу. И понятно, что здесь Пастернак сталкивается со стиховым словом

Пушкина и пытается обновить *принципы пушкинского образа* (бывшие опорой для пушкинского эпоса):

В те дни на всех припала страсть
К рассказам, и зима ночами
Не уставала вшами прясть,
Как лошади прядут ушами.
То шевелились тихой тьмы
Засыпанные снегом уши,
И сказками метались мы
На мятных пряниках подушек.

И характерно, что это оживление не выдерживается в поэме, к концу сменяется «голым словом», кое-где засыпается ассоциативным мусором, а четырехстопный ямб то и дело перебивается.

Эпос еще не вытанцевался; это не значит, что он *должен* вытанцеваться. Он слишком логически должен наступить в наше время, а история много раз обманывала и вместо одного ожидавшегося и простого давала не другое неожиданное и тоже простое, а третье, совсем внезапное, и притом сложное, да еще четвертое и пятое.

Опыты Тихонова и Пастернака учат нас другому. В период промежутка нам ценны вовсе не «удачи» и не «готовые вещи». Мы не знаем, что нам делать с хорошими вещами, как дети не знают, что им делать со слишком хорошими игрушками. Нам нужен выход. «Вещи» же могут быть «неудачны», важно, что они приближают возможность «удач».

Литература и другие виды искусства

ИЛЛЮСТРАЦИИ

В последнее время получили широкое распространение иллюстрированные Prachtausgaben*.

Иллюстрации при этом часто выдвигаются на первый план, сохраняя в то же самое время подсобную роль при тексте. Они призваны, по-видимому, пояснять произведение, так или иначе осветить текст.

Никто не может отрицать права иллюстраций на существование в качестве самостоятельных произведений графики. Художник вправе использовать любой *повод* для своих рисунков. Но иллюстрируют ли иллюстрации? В чем их связь с текстом? Как они относятся к иллюстрируемому произведению?

Я не вхожу в оценку рисунков с точки зрения графической, меня интересует только их *иллюстративная* ценность. Я имею право на такую оценку, потому что, издавая стихотворения Фета или Некрасова с рисунками при тексте и называя их «Стихотворениями Фета с рисунками Конашевича» и «Стихотворениями Некрасова с рисунками Кустодиева», художники тем самым подчеркивают и связь рисунков с текстом, их иллюстративность. Рисунок должен быть рассматриваем, очевидно, не сам по себе, он что-то должен дополнить в произведении, чем-то обогатить, в чем-то конкретизировать его.

Так, рядом со стихотворением Фета «Купальщица» нам предстоит «Купальщица» Конашевича. Слишком очевидно, что стихотворение Фета здесь не *повод* к созданию рисунка Конашевича (как таковой он может быть интересен только при изучении творчества художника), что стихотворение Фета здесь *истолковано* художником.

Это-то истолкование и представляет сомнительную ценность.

Конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи.

Вернее, специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности: чем живее, ощутимее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на план живописи. Конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящем за ним,— эта

* Роскошные издания (*нем.*).

сторона в слове крайне разорвана и смутна (Т. Мейер), она — в своеобразном процессе *изменения значения слова*, которое делает его живым и новым. Основной прием конкретизации слова — сравнение, метафора — бессмыслен для живописи.

Самый конкретный — до иллюзий — писатель, Гоголь, менее всего поддается переводу на живопись. «Гоголевские типы», воплощенные и навязываемые при чтении (русскому читателю — с детства),— пошлость, ибо вся сила этих героев в том, что динамика слов, жестов, действий не обведена у Гоголя плотной массой.

Вспомним даже такую «живописную» сцену, как Чичиков у Бетрищева: «Наклоня почтительно голову на̀бок и расставив руки на отлет, как бы готовился приподнять ими поднос с чашками, он изумительно ловко нагнулся всем корпусом и сказал: «Счел долгом представиться вашему превосходительству. Питая уважение к доблестям мужей, спасавших отечество на бранном поле, счел долгом представиться лично вашему превосходительству»». Вся комическая сила и живость жеста Чичикова здесь, во-первых, в упоминании о подносе, во-вторых, в его связи с речью Чичикова, с этим округленным ораторским периодом, где слово, подчиняясь ритму, само играет роль как бы словесного жеста.

Упоминание подноса не столь конкретно в живописном смысле, сколько переносит действие в совершенно другой ряд («лакейский душок»): соединение этого жеста Чичикова с его речью — дает конкретность сцены. Вычтите в рисунке невидимый поднос, вычтите ораторские приемы Чичикова (а это неминуемо при переводе на план живописи) — и перед вами получится подмена неуловимой словесной конкретности услужливой стопудовой «конкретизацией» рисунка.

Вот почему Розанов, размышляя о том, «отчего не удался памятник Гоголю», писал о невозможности воплотить его героев (в скульптуре): «Ничего нет легче, как прочитать лекцию о Гоголе и дивно иллюстрировать ее отрывками из его творений. В слове все выйдет красочно, великолепно. А в лепке? — Попробуйте только вылепить Плюшкина или Собакевича. В чтении это — хорошо, а в бронзе — безобразно, потому что лепка есть тело, лепка есть форма, и повинуется она всем законам ощутимого и осязаемого» (Среди художников. Спб., 1914. С.279). А ведь нам с детства навязываются рисованные «типы Гоголя» — и сколько они затемнили и исказили в типах Гоголя.

Собственно, половина русских читателей знает не Гоголя, а Боклевского или в лучшем случае Агина.

В «Невском проспекте» Гоголь дает изображение толпы, пользуясь чисто словесными приемами: «Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук <...> усы чудные <...> такие талии, какие

даже вам не снились никогда». «Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку, пятый — перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая — ножку в очаровательном башмачке, седьмой — галстук, возбуждающий удивление, осьмой — усы, повергающие в изумление».

Эти словесные «*точки*» — бакенбарды, усы — такие живые в слове, в переводе на план живописи дадут части тела, отторженные от их носителей.

Щегольский сюртук, греческий нос, ножка, шляпка — смешанные друг с другом и приравненные друг другу одинаковой синтаксической конструкцией (что подчеркнуто и звуковыми соответствиями), конкретны только со словесной стороны: нагнетая одна другую, в однообразном перечислении, детали утрачивают предметную конкретность и дают взамен ее конкретность новую, суммарную, *словесную*.

Можно дать в рисунке любой «Невский проспект», но, идя по следам Гоголя, художник даст карикатуру на текст, а идя другим путем, даст другую конкретность, которая будет теснить и темнить словесную конкретность Гоголя.

Заманчивая перспектива иллюстрировать «Нос» не потому невозможна, что в живописи трудно слияние гротеска с бытом. Но все в «Носе» основано на чисто словесном стержне: запеченный в хлеб *нос* майора Ковалева отождествлен и подменен неуловимым *Носом*, садящимся в дилижанс и собирающимся удрать в Ригу. Схваченный квартальным, *он* принесен в тряпочке своему владельцу. Всякая иллюстрация должна безнадежно погубить эту игру, всякая живописная конкретизация *Носа* сделает легкую подмену его *носом* просто бессмысленной.

То же и о конкретности Лескова. Он — один из самых живых русских писателей. Русская *речь* с огромным разнообразием интонаций, с лукавой народной этимологией, доведена у него до иллюзии героя: за речью чувствуются жесты, за жестами облик, почти осязаемый, но эта осязаемость неуловима, она сосредоточена в речевой артикуляции, как бы в концах губ — и при попытке уловить героя герой ускользает. И это закономерно. До комизма ощутимое слово, превращаясь в звуковой жест, подсказывая своего носителя, как бы обратилось в этого носителя, подменило его; слова вполне достаточно для конкретности героя, и «зрительный» герой расплывается. (Отсюда — громадное значение *имен и фамилий* героев.)

Здесь неопределенность, широкие границы конкретности — первое условие. Переводя *лицо* в план *звуков*, Хлебников достиг замечательной конкретности:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры…

Губы — здесь прямо осязательны — в прямом смысле.

Здесь — в чередовании *губных* **б**, *лабиализованных* **о** с нейтральными **э** и **и** — дана движущаяся реальная картина губ; здесь *орган* назван, вызван к языковой жизни через воспроизведения работы этого органа.

Напряженная артикуляция вээо во втором стихе — звуковая метафора, точно так же ощутимая до иллюзии.

Но тут же Хлебников добавил:

Так на холсте *каких-то* соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Все дело здесь в этом «каких-то» — эта широта, неопределенность метафоры и позволяет ей быть конкретной «вне протяжений».

О своем Шерамуре Лесков говорит: «<...> что-то цыганами оброненное; какая-то затерть, потерявшая признаки чекана. Какая-то бедная, жалкая изморина, которую остается хоть веретеном встряхнуть, да выбросить… Что это такое? Или взаправду это уже чересчур хитро задуманная «загадочная картинка» <...> Она более всех интригует и мучит любопытных <...> Они вертят ее на все стороны, надеясь при одном счастливом обороте открыть: что такое сокрыто в этом иероглифе? и не открывают, да и не откроют ничего — потому что так нет ничего, потому что это просто пятно — и ничего более».

Конкретность Шерамура именно и заключается в сочетании его отрывистой речи с этим «пятном» загадочности; всякая попытка воспользоваться живописными подробностями, данными Лесковым о его наружности, и скомпоновать рисунок — уплотняет и упрощает это сочетание.

Как Гоголь конкретизирует до пределов комической наглядности чисто словесные построения («Невский проспект»), так нередко каламбур разрастается у Лескова в сюжет («Штопальщик»). Как уничтожается каламбур, когда мы его поясняем, переводим на быт, так в рисунке должен уничтожиться главный стержень рассказа.

И все-таки очень понятно стремление к иллюстрации: специфическая конкретность словесного искусства кажется конкретностью вообще. Чем конкретнее поэтическое произведение, тем сильнее эта уверенность, и только результаты попыток перевести специфическую конкретность данного искусства на конкретность другого (столь же специфическую!) обнаруживают ее шаткие основы.

Чувствуя конкретность героев «Онегина», Пушкин пожелал видеть их в рисунке. Гравюры, исполненные в «Невском альманахе», были не хуже и не лучше других, но вызвали эпиграммы Пушкина, еще и теперь печатающиеся со стыдливыми точками. Комичным при этом

казалось именно *уплотнение*, детализация легкого в слове образа; это видно из отдельных черт эпиграмм:

Опершись <*задом*> о гранит

———

Сосок чернеет сквозь рубашку.

Вместо колеблющейся эмоциональной линии героя, вместо *динамической конкретности*, получавшейся в сложном *итоге* героя, перед Пушкиным оказалась какая-то другая, самозванная конкретность, вместо тонкого «авторского лица» плотный «зад» — отсюда комизм рисунков. Недаром Пушкин позже осторожно относился к вопросу об иллюстрациях, прося Плетнева позаботиться о виньетах «*без смысла*»[*]. Так дело обстоит, по-видимому, не только в отношениях слова и живописи, но и в отношениях музыки к слову.

Самый мотивированный ее ряд — программная музыка — оказывается, не всегда может быть иллюстрирован словом. Чайковский писал Танееву о 4-й симфонии: «Симфония моя, разумеется, программная, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности, это возбудило бы насмешки и показалось бы комично»[**]. Опять-таки здесь с переводом на другой план связано ощущение комизма.

Что же сказать о тех видах словесного искусства, в которых настолько сгущена специфическая выразительность данного искусства, что для перевода на план другого искусства даже не остается повода? Можно ли иллюстрировать стихи Фета, казавшиеся современникам настолько бессмысленными, что даже оставляли за собою все пародии Конрада Лилиеншвагера, Фета, свидетельствовавшего о них:

Что сказалось в них — не знаю,
И не нужно мне.

---

[*] Рисунки самого Пушкина в рукописях были либо рисунками вообще (гробовщик вообще, похороны вообще, а не иллюстрирующие данный рассказ), либо рисунками по поводу (конь без Медного всадника), но по большей части теми взмахами пера, которые удачно сопровождали стиховые моторные образы (и часто поэтому не имели к ним внешнего отношения). В последнем случае перед нами явление, сходное с явлением автоматической криптографии. Ср.:

Перо, *забывшись*, не рисует
Близ недоконченных стихов
Ни женских ножек, ни голов.

Во всех этих случаях об иллюстративности говорить не приходится.

[**] *Чайковский М.* Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М., [1916]. С.29.

Неужели можно нарисовать, как

> Поздним летом в окна спальной
> Тихо шепчет лист печальный,
> Шепчет не слова <...>

А ведь во всех стихотворениях Фета, даже там, где как будто нащупывается предметная «образность» («Купальщица»), подлинно новым, фетовским явлением *искусства* была, конечно, не тема и не предмет вообще, а стиховой предмет.

XVIII век был осторожнее, по крайней мере по намерениям.

Перед А. Н. Олениным стояла задача иллюстрировать Державина, соблазнительно легкая,— дело шло о «поэте-живописце», «живописные красоты» которого, по-видимому, легко могли быть перенесены в рисунок. Оленин предпочел другой путь.

В своей записке «Значение чертежей» он дает краткую программу рисунков для издания: «Изограф <...> не повторяет автора и не то же представляет в лицах первых, что второй написал в стихах. Сие повторение, довольно, впрочем, обычное, казалось ему плеоназмом: почему и старался художник домолвить карандашом то, что словами стихотворец не мог или не хотел сказать <...> а без того, может, скоро бы прискучили такие изображения, которые глазам повторяют то же самое, что воображение давно и лучше еще в понятии посредством стихов читателю представило. Он, может, пожалел бы о напрасном труде художника, если бы он ему изобразил с рачением, и несказанным Минерву, Купидона и проч. для того, что и Минерва и Купидон наименованы в поэме, и здесь явились на перекличку, а художник не записал их в н е т я х.

В заглавии некоторых, однако, поэм то же или почти то же изображено в лицах, что сказано в поэме. Но сие в таком только случае предпочтено иносказательному изображению, что действительное представляет столь же хорошую картину для глаз, сколько словесная кисть для разума, и художник по любви только к художеству своему не хотел оставить без начертания такой картины, где логический смысл сгруппировал лица физические согласно, картинно и оживотворил их противоположением. Впрочем, он старался, сколько возможно, пропускать такие картины, оставляя стихам всю силу действия и почитая свой карандаш последним пособием силы стихотворческой»*.

Здесь не так интересно, что изображать иное по сравнению с поэзией (ино-сказать) можно только *иносказанием*, аллегорией, что эта аллегория что-то «дополняет». Но здесь есть ценное понимание разнородности задач обоих художников, свободы графического

---

* *Державин Г. Р.* Сочинения. С объяснительными примечаниями Я. Грота. Спб., 1864. Т.I. С.XXX — XXXI.

искусства по отношению к поэзии и редкий такт к ней; задача рисунков относительно поэзии здесь скорее негативная, нежели положительная; *оставить стихам всю силу действия.*

Специфическая конкретность поэтического произведения не должна скрываться; книга как *поэтическое произведение* скорее сочетается с принципом футуристов; прочти и порви,— нежели с тяжеловесной, «художественной» *книгой.*

Для рисунка есть два случая законного сожительства со словом. Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, *предметно* слово с живописью, может рисунок окружить текст. Но он должен быть подчинен принципу графики, конструктивно аналогичному с принципом данного поэтического произведения. Так, Пушкин просил о том, чтобы «не было азиатской пестроты и безобразия» в заставках и концовках.

Второй случай, когда рисунок может играть роль более самостоятельную, но уже в *плане слова,*— это использование графики как элементов выражения в словесном искусстве. Поэзия оперирует не только и не собственно *словом,* но *выражением.* В понятие выражения входят все *эквиваленты* слова; такими эквивалентами слова могут быть пропуски текста (вспомним громадную роль пропусков строф в «Евгении Онегине»), может быть и графика. Таким эквивалентом слова будет бутыль у Рабле, рисунок ломаной линии у Стерна, название главы в «Бароне Мюнхгаузене» Иммермана. Роль их — особая, но исключительно в плане слова; они эквиваленты слова в том смысле, что, окруженные словесными массами, они сами несут известные словесные функции (являясь как бы графическими «словами»).

Оба случая «законной графики» — вне иллюстрации.

Одно из возражений, которое может быть сделано, следующее: как отнестись к иллюстрациям самих поэтов? Не указывают ли, напр., рисунки Гофмана к «Запискам странствующего энтузиаста» на тесную связь обоих замыслов?* Да и не пережили ли мы сами период сближения искусств: «сонат» Чурляниса, словесно-музыкальных построений Блока?— И никто не назовет эти сближения бесплодными, хотя теперь снова наступил момент обособления.

Искусства, по-видимому, движутся по пути этих сближений и расхождений. Они законны и нужны не потому, чтобы оправдывались синкретичностью психологии творца: мы судим не расплывающуюся массу ассоциаций, окружающую искусство, а самое искусство.

---

* Рисунки Гоголя к «Ревизору» являются, собственно, не иллюстрациями, а как бы жестовыми комментариями к драме. Как таковые они могут быть приняты во внимание при драматическом использовании текста.

Но эти сближения, эти «вводы» из других искусств оправдывают небывалые преобразования в области *данного* искусства. Музыкальный принцип в слове и живописи был причиной удивительных открытий: необычное развертывание специфического материала дало необычные формы данного искусства; и так кончается синкрезис.

Так описательная поэзия и аллегорическая живопись кончились революцией Лессинга. Так в наши дни синкрезис символистов подготовил самовитое слово футуристов.

Но в этих случаях для нас обязателен и важен не самый момент введения, но момент комбинирования, даже не результат как комбинация, как сопряжение, а результат как таковой. Всякое же произведение, претендующее на иллюстрацию другого, будет искажением и сужением его. Даже рисунки самого поэта к своим произведениям навязывают их необязательное истолкование*, равно как таким истолкованием по отношению к рисунку будут его литературные комментарии.

Мне могут возразить также, что существуют *сюжетные* вещи, в которых слово стерто, суть которых в сюжетной динамике, и что такие вещи от иллюстраций не пострадают. Однако это только так кажется.

Дело в том,что одно — *фабула*, другое — *сюжет*. Фабула — это статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения. Сюжет — это те же связи и отношения в словесной динамике. Изымая деталь из произведения (для иллюстрации), мы изымаем *фабульную* деталь, но мы не можем ничем в иллюстрации подчеркнуть ее сюжетный вес. Поясним это. Пусть перед нами деталь: «погоня за героем». Фабульная значимость ее ясна — она «такая-то» в цепи отношений героев. Но сюжетная ее значимость вовсе не так проста — деталь может занимать в развертывании сюжета (термин Викт. Шкловского) то одно, то другое место — смотря по *литературному времени*, уделяемому ей, и по степени ее стилистического выделения. Иллюстрация дает фабульную деталь — никогда не сюжетную. Она выдвигает ее из динамики сюжета. Она фабулой загромождает сюжет.

Мы живем в век дифференциации деятельностей. Танцевальное иллюстрирование Шопена и графическое иллюстрирование Фета мешает Шопену и Фету, и танцу и графике.

Иллюстрированная книга — плохое воспитательное средство. Чем она «роскошнее», чем претенциознее, тем хуже.

---

* Легче всего необязательность эту проследить на «иллюстрациях» Л. Андреева (к собственному произведению) — труднее на рисунках опытных рисовальщиков — Гофмана.

КИНО — СЛОВО — МУЗЫКА

1

Кино и театр не борются друг с другом. Кино и театр обтачивают друг друга, указывают друг другу место, самоограничивают друг друга. Младшее искусство сохранило всю непринужденность младшего («а не пойти ли нам в кино?»), но приобрело угрожающую силу. По *силе* впечатлений кино обогнало театр. По сложности оно никогда его не обгонит. У них разные пути.

Прежде всего: *пространство.* Как бы ни углублять сценическую перспективу, от факта не уйдешь: спичечные коробки лож и сцена под стеклянным колпаком. Актер связан этим колпаком. Он натыкается на стены. (Как ужасно,что в опере еще выезжают верхом на лошади! Лошадь топает ногой, потряхивает шеей. Как облегченно все вздыхают, когда несчастное животное уводят наконец. А не то еще, почем знать, выскочит из коробки и попадет в оркестр.) В театре — передний план; он — барельеф. Если актер к вам повернулся спиной, для вас существует только спина.

Затем: *тело актера.* С галерки Большого театра актер, пусть бы он даже играл Вотана,— кажется куколкой. (Здесь связь театра с театром марионеток.) Гамлет с галерки кажется черной мухой. А у передвижников актер, наоборот, играет у вас на носу. Тоже неприятно.

Актер связан своим телом.

Слово актера связано с его телом, с его голосом, с пространством.

Кино — абстрактное искусство.

Эксперименты над пространством: небывалая высота, прыжки с Марса на Землю — достигаются самыми элементарными, обидно простыми средствами.

Пространство кино и само по себе абстрактно — двухмерно. Актер отвернулся от зрителя — но вот вам и его лицо: он шепчет, оно улыбается, зритель видит больше, чем любой участник пьесы.

Время в театре дано в кусках, но движется в прямом направлении. Ни назад, ни в сторону. Поэтому Vorgeschichte в драме невозможна (она дается только в слове). (В сущности, это и создало своеобразие драмы как литературного жанра.)

Время в кино текуче; оно отвлечено от определенного места; это текучее время заполняет полотно неслыханным разнообразием вещей и предметов. Оно допускает залеты назад и в сторону. Здесь путь для нового литературного жанра: широкое «эпическое» время в кино подсказывает драму-роман (кинороман).

Тело актера в кино — абстрактно. Вот он уменьшился в точку — вот его руки, перебирающие карты, выросли на все полотно. Вот он развивается. Герой в нем никогда не будет мухой. Поэтому в

кино так силен интерес к *актеру*. Имена актеров кино — это совсем не то, что имена актеров театра. Каждый раз — здесь новый интерес: как преобразится Конрад Вейдт, какова сегодня «абстракция» Вернера Крауса? Тело легко, растяжимо, сжимаемо. (А в театре? Вспомните грузные театральные «смерти»; когда актер падет, вы невольно боитесь, не ушибся ли он.) Абстрактен весь *реквизит* кино: закройте перед факиром дверь, он уйдет в стену.

Наконец, слово...

Но здесь самое важное.

2

Кино называли Великим Немым. Гораздо вернее назвать граммофон «великим удавленником».

Кино — не немой. Нема пантомима, с которой кино ничего общего не имеет.

Кино дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы.

Перед вами лицо говорящего актера — его губы движутся, его речевая мимика напряжена. Вы не различаете слов (и это хорошо — вы не должны их различать),— но вам дан какой-то элемент речи.

Затем выскакивает ремарка — вы знаете, что сказал актер, но знаете *после того* (или *перед тем*) как он сказал. Смысл слов отвлечен, отъединен от произнесения. Они разъединены во времени.

А где звук? Но звук дает музыка.

Музыка в кино *поглощается* — вы ее почти не слышите и не следите за ней. (И это хорошо — музыка, которая сама по себе интересна,— вас отвлечет от действия; она вторгнется в кино как чужая.)

Музыка поглощается, но поглощается не даром: она дает речи актеров последний элемент, которого ему не хватает,— звук.

Речь разложилась на составные элементы в этом абстрактном искусстве. Речь дана не в цельном виде, не в реальной связи ее элементов, а в их комбинации.

И поэтому каждый элемент можно развить до последних пределов выразительности: актер вовсе не обязан говорить то, что ему полагается,— он может говорить те слова, которые дают большее богатство мимики.

Ремарка может выбрать слова самые характерные по смыслу. Музыка дает богатство и тонкость звука, неслыханные в человеческой речи. Она дает возможность довести речи героев до хлесткого, напряженного минимума. Она позволяет устранить из кинодрамы весь смазочный материал, всю «тару» речей.

Кино — искусство абстрактного слова.

3

Как только музыка в кино умолкает,— наступает напряженная тишина. Она жужжит (если даже не жужжит аппарат), она мешает смотреть. И это вовсе не потому, что мы *привыкли* к музыке в кино. Лишите кино музыки — оно опустеет, оно станет дефективным, недостаточным искусством. Когда нет музыки, ямы открытых, говорящих ртов прямо мучительны.

Всмотритесь тогда в движение на полотне: как тяжело скачут лошади в пустоте! Вы не следите за их бегом. Движения теряют легкость, нарастание действия давит, как камень.

Убирая из кино музыку,— вы делаете его и впрямь немым, речь героев, лишенная одного из элементов, становится мешающим недоноском. Вы опустошите действие. Здесь второй важный пункт: музыка в кино ритмизует действие.

4

Театр строится на цельном, неразложенном слове (смысл, мимика, звук). Кино — на его разложенной абстракции. Кино не в состоянии «бороться» с театром. Но и театр не должен бороться с кино. Эквилибристика в театре натыкается на стены, как диалог в кино — на полотно.

5

Изобретя яд, обычно изобретают противоядие.

Противоядие, которое в состоянии убить кино,—это кинетофон. Кинетофон — несчастное изобретение.

Герои будут говорить «как в настоящем театре». Но ведь вся сила кино в том, что герои не «говорят», а «речь» дана. Дана в том минимуме и той абстракции, которая делает кино искусством.

Кинетофоны — ублюдок театра и кино, жалкий компромисс. Абстракцию кино он аккуратно и неуклюже собирает воедино.

6

Кино разложило речь. Вытянуло время. Сместило пространство. И поэтому оно максимально. Оно действует большими числами. «200 000 метров» сродни нашему абстрактному курсу рубля.

Мы — абстрактные люди. Каждый день распластывает нас на 10 деятельностей. Поэтому мы ходим в кино.

О СЮЖЕТЕ И ФАБУЛЕ В КИНО

Любимым чтением Мечникова был Дюма. Мечников уверял, что это самый спокойный писатель: «У него на каждой странице убивают по пяти человек, и нисколько не страшно».

В фильмах с «захватывающим сюжетом», в сущности, дьявольски малый размах — непременная погоня, преследование, более или менее удачное,— и почти всегда благополучный конец.

С вопросом о сюжете обстоит в кино столь же неблагополучно, как и в литературе: сюжетными считаются вещи, в которых есть сложный фабульный узел. Но фабула ведь не сюжет. Фабульная схема гоголевского «Носа» до неприличия напоминает бред сумасшедшего: у майора Ковалева пропал нос, потом он очутился на Невском проспекте, потом его, когда он уже садился в дилижанс, чтобы удрать в Ригу, перехватили, и в тряпочке его принес квартальный майору. Совершенно очевидно — чтобы этот бред стал элементом художественного произведения, нужны были особые условия стиля, языка, спайки и движения материала.

Когда школьников заставляют пересказывать фабулу «Бахчисарайского фонтана», забывают, что Пушкин намеренно затушевал развязку, дал ее намеком, обиняком. Разрушать этот намек в честное констатирование «факта» — значит производить наивное насилие над материалом. Под фабулой обычно понимают фабульную *схему*. Правильнее считать фабулой — не схему, а всю фабульную наметку вещи. Сюжет же — это общая динамика вещи, которая складывается из *взаимодействия* между движением фабулы и движением — нарастанием и спадами стилевых масс. Фабула может быть просто загадана, а не дана; по развертывающемуся сюжету зритель может о ней только догадываться — и эта загадка будет еще большим сюжетным двигателем, чем та фабула, которая воочию развертывается перед зрителем.

Фабула и сюжет эксцентричны по отношению друг к другу.

«В «Бухте смерти» эпизод, не имеющий ни малейшего фабульного значения,— когда матрос вместо ожидаемого револьвера вытаскивает из кармана бутылку,— дан в таком стиле, что прорывает главную фабульную основу, оттесняет ее на задний план. И это вовсе не плохо, это только результат, который заставляет задуматься над отношениями фабулы и сюжета. В «Чертовом колесе» медленно развивающаяся фабула дана в бешеном сюжетном темпе. Здесь незаконно то, что этот темп всюду одинаково бешеный (нет нарастания, бешенство статично), но самый прием законен и может стать отправной точкой для дальнейшего.

Погоня, поимки, наказание порока и торжество добродетели в кино что-то начинают приедаться, так же как скоро мы станем равнодушны и к обилию крови в фильмах. (Кровь эта все же не настоящая, а фильменная — в искусстве же действует закон привычки.) Приближается момент, когда зритель будет скучать на самой ожесточенной погоне аэроплана за автомобилем и автомобиля за извозчиком. А когда привыкаешь к художественному приему,—

всегда за этим приемом начинает мелькать рука, которая этот прием делает,— дергающая за ниточку рука режиссера или сценариста.

Когда герой, в ожидании неминучей смерти, поскачет на автомобиле, зритель будет говорить: «А в той картине, что мы давеча видели, тоже скакали. Тот спасся, и этот спасется». Когда будут убивать на глазах у зрителя зараз пятерых человек, зритель скажет: «Это еще немного, а вот в той картине, что мы давеча видели...» Зритель разглядит за фабульными комбинациями — авторское насилие, и это поведет к другой трактовке сюжета. К простой как дважды два, почти статической фабуле, данной в нарастающем, действительно «захватывающем» сюжете. И без погони, и даже без обязательного пролития крови.

КОММЕНТАРИЙ

Комментирование научных и критических статей Ю. Н. Тынянова — особая и сложная проблема. Поскольку задача комментария — облегчить работу читателя, то возникает вопрос: что же в тыняновских текстах составляет наибольшую трудность для понимания и усвоения?

Прежде всего — само концептуальное содержание этих текстов, движение научной мысли. Склад мышления Тынянова, его исследовательский стиль резко индивидуальны и на фоне филологии его времени, и в сравнении с филологией сегодняшней. В предисловии к книге «Архаисты и новаторы»Тынянов отмечал, что «язык не только передает понятия, но и является ходом их конструирования». К научному языку самого автора это относится в большой степени, что требует от читателя основательного погружения в саму систему тыняновских литературоведческих представлений, понятий и терминов. Читать Тынянова — значит «переводить» его на другие языки, на свой собственный индивидуальный язык. Чтобы помочь читателю осуществить такой «перевод», мы открываем комментарий небольшим словарем основных понятий научной системы Тынянова. Затем даются библиографические справки к отдельным работам, а в ряде случаев — постраничные примечания концептуального характера, конкретизирующие и дополняющие раздел «Основные понятия научной системы Тынянова». Мы исходим из того, что полное описание литературных и научных источников, упоминаемых и цитируемых Тыняновым,— задача комментария академического типа, читатель же, впервые знакомящийся с трудами Тынянова, нуждается не столько в фактографической, сколько в теоретически-разъяснительной «подсказке». По этой же причине в комментарий не включаются сведения, которые можно почерпнуть из справочных изданий.

Читатель, изучающий научное наследие Тынянова, непременно обратится к основательным комментариям М. О. Чудаковой, Е. А. Тоддеса и А. П. Чудакова к книге: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. Эти комментарии включают библиографические, текстологические, архивные и биографические сведения, сопоставление идей Тынянова с идеями других филологов.

Опыт целостного описания научной системы Тынянова и ее популяризации предпринят автором настоящего комментария в книге: *Каверин В.*, *Новиков Вл.* Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. М., 1988 (главы «Тайна таланта», «Генеральная идея», «Движение мысли», «Заветная книга», «Тынянов-критик», «Что такое литература?», «Требую судьбу»).

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ НАУЧНОЙ СИСТЕМЫ ТЫНЯНОВА

МАТЕРИАЛ

Материал — вся дотворческая реальность художественного произведения: его житейская или историческая основа; круг отразившихся в нем абстрактных идей; совокупность воссозданных автором внеэстетических эмоций, природных и предметных реалий; язык в его лингвистической определенности.

Понятие материала реализуется только в противопоставлении собственно художественной стороне произведения. Возможные терминологические варианты этого противопоставления таковы:

материал — форма,
материал — конструкция (конструктивный фактор, конструктивный принцип),
материал — прием,
материал — стиль,
материал — поэтика,
материал — структура.

При всех смысловых оттенках эти варианты можно считать синонимическими. Научный анализ литературы (и искусства в целом) нуждается в фундаментальном разграничении того, что специфично для искусства, и того, что встречается не только в искусстве. Последнее — это и есть материал. Можно было обозначить данное понятие другим термином, но история эстетики и литературоведения не раз показала, что частые терминологические реформы лишь умножают путаницу, что лучше опереться на традицию.

А традиция противопоставления материи (ὕλη) и формы (μορφή) восходит к Аристотелю. Греческое слово "ὕλη" исходно означало «древесина». Лукреций калькировал данный термин при помощи латинского слова «materia», одно из значений которого тоже «древесина, строевой лес». В системе категорий Аристотеля форма понимается как «что» (или даже «чтойность» — есть такой русский терминологический эквивалент у философов), а материя — как «то, из чего». И для Тынянова с его единомышленниками Шкловским и Эйхенбаумом материал — это «то, из чего» творится собственно художественная реальность. Однако непосредственный генезис опоязовской концепции материала связан не с философией, а с художественной практикой, с феноменологией творческого процесса, с той особенной атмосферой, что сформировалась в России на рубеже XIX и XX вв., когда в роли исследователей и теоретиков часто выступали художники, режиссеры, композиторы, прозаики и поэты.

По этой причине от читателя, изучающего тыняновскую теоретико-литературную систему, требуется определенная тренировка по выработке того «двойного зрения», которое было характерно для эстетического сознания «серебряного века», а затем было унаследовано опоязовцами. Для овладения научной антитезой материала и формы необходима определенная степень перевоплощения читателя в художника слова, в писателя.

Определенным, хотя и исторически объяснимым упущением Тынянова и его единомышленников явился недостаток эксплицитной разработанности понятия материала во всех его аспектах и оттенках. И прежде всего недостаточно подробно было развито важнейшее положение о материальном характере мысли в художественном произведении. Афористически-парадоксально это положение сформулировано Шкловским: «Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело»*. Данное представление безусловно разделялось Тыняновым и подразумевалось им во всех без исключения научных трудах как исходная и бесспорная предпосылка, не нуждающаяся в доказательстве. Для Тынянова, как и для Шкловского, было естественно считать, что литература не создает никаких особенных новых мыслей, что она пользуется мыслью как готовым, изначально данным материалом, что специфика творчества не в «выражении» мыслей, а в их особой обработке, в соединении смыслового материала с другими видами материала. Итог такого соединения иногда называют «художественным смыслом», но это очень метафорическое выражение в свете опоязовских идей предстает внутренне противоречивым: «художественность» состоит как раз в преодолении «смысла».

Здесь пролегало едва ли не самое главное, принципиальное расхождение опоязовской эстетики с традиционной философской эстетикой, для которой мысль есть не материал, а содержание, облекаемое в ту или иную форму. Каждый читатель и исследователь литера-

---

* *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1983. С.62.

туры, естественно, вправе выбирать, какая из позиций ему ближе. Но не учитывать огромную разницу этих двух методологически противоположных подходов, не осознавать имманентную логику каждого из них — нельзя. А труды Тынянова, не приняв — хотя бы условно — вышеуказанную предпосылку, просто невозможно адекватно прочесть.

Положение о материальном характере мысли как таковой оказалось просто непонятным и неусвоенным советским литературоведением. Это относится и к тем, кто по-прежнему видит в литературе совокупность внехудожественных «идей», и к тем, кто следует новейшим структурно-семиотическим веяниям. По сравнению с опоязовской поэтикой семиотический подход к литературе все же недостаточно специфичен, поскольку знаковость текста связана с его материальной, а не конструктивно-художественной стороной.

Опоязовская модель «смысл как материал» открывает широкие возможности для объективно-эстетической, а не мировоззренчески и идеологически заданной оценки. В этой системе координат художественное произведение оценивается не по тому, какие идеи легли в его материальную основу, а по тому, насколько органично материал идейный соединен с материалом словесным, предметным, фабульным. В подлинно художественном произведении мысль становится подчиненным элементом, в произведении слабом или спекулятивном мысль — как хороша она ни была бы сама по себе — остается лишь «инородным телом», согласно процитированному выше положению Шкловского.

Антитеза «материал — форма» не должна пониматься как элементарно-бинарная: ни в одном произведении невозможно механически вычленить «материальные» и «формальные» сегменты. Указанная антитеза бывает представлена на разных уровнях, она выражается порой в многоступенчатой иерархии элементов. Так, стихотворный метр (например, ямб) является формальным, конструктивным фактором по отношению к речевому материалу, к обыденной речи, где нет равномерного чередования ударных и безударных слогов. Но метр вместе с тем является материальным фактором по отношению к сложному конструктивному ритму стихотворения, где существуют (в случае с ямбом) пропуски ударений или ударения сверхмерные (иначе говоря, пиррихии и спондеи).

Другой пример. В основу повествовательного произведения может быть положена какая-то реальная житейская история. В таком случае история эта выступает материалом по отношению к конструктивно разработанной писателем фабуле. Однако фабула, в свою очередь, может быть композиционно осложнена, события изложены в другой последовательности, на их смысл существенное влияние могут оказывать манера повествования, язык автора. В таких случаях мы противопоставляем фабулу как материал и сюжет как фактор конструктивный.

Из этого следует, что к материалу относится не только то, что берется «из жизни», но и многое из того, что создано самим искусством. Сами художественные произведения нередко являются материалом, когда они выступают предметом цитирования, реминисценций, объектом пародирования. Во всех подобных случаях качество нового произведения определяется тем, насколько основательно и энергично освоен автором традиционный материал. Наконец, произведение одного вида искусства может служить материалом для театра, кинематографа. И подлинно эстетическая оценка спектакля или фильма по классическому произведению должна сосредоточиваться не на степени «искажения классики» (та или иная степень трансформации тут неизбежна), а на степени использования энергетических ресурсов материала.

Говоря о разных видах искусства, необходимо иметь в виду, что граница между материальными и конструктивными факторами по-разному проходит в литературе и живописи, театре и кино. Так, язык, слово для литературы является особым материалом, наиболее гибким и способным к трансформациям, активно участвующим в преобразовании всех остальных материалов. Это дает основание считать язык главным и наиболее специфическим материалом литературы как искусства. В театре же или в кино слово выступает подчиненным элементом по отношению к мизансцене, к зрелищно-монтажному ряду, к факторам, которые (чисто метафорически!) именуются «языком театра», «языком кино».

Понятие материала обладает большой разъяснительной силой, оно позволяет охватить исследовательским взглядом множество разнородных, но художественно эквивалентных

элементов. Антитеза «материал — форма» может быть соединена с классической антитезой философской эстетики «содержание — форма». Путь к такому соединению был, в частности, намечен М. М. Бахтиным в его ранней работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924, впервые опубликована: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; включена также в кн.: *Бахтин М.* Литературно-критические статьи. М., 1986). Примечательно, что, вступая в полемику с «формальным методом», с «материальной эстетикой», Бахтин тем не менее принял термин «материал» как необходимое теоретическое понятие. Правда, в 20-е годы Бахтин сводил язык всецело к материалу, а материал к языку, «идейную» сторону относил не к материалу, а к «содержанию». Иерархия этих категорий по Бахтину тогда была примерно такова:



Однако в более поздних работах Бахтин иначе оценивал язык, видя в нем не только «материальное», но и эстетически активное начало. Вынося за скобки концептуальные различия, мы можем представить принципиальную теоретическую модель, созданную нашим литературоведением в 20-е годы, следующим условным образом:

форма = содержание
↑
материал

Содержание здесь не «совокупность идей» (они, повторим, относятся к материалу), а чисто эстетическая субстанция, реализуемая в форме и полностью обусловленная ею.

ФОРМА

Форма — художественная реальность литературного произведения, эстетически организованное соотношение всех его материальных элементов.

Опоязовская концепция формы полемически заостренно сформулирована в работе В. Шкловского «Розанов» (1921): «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение, это — отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой»[*].

Ключевое слово в определении Шкловского — отношение. Форма есть не просто совокупность материальных элементов, а система связей между ними. Форма — невещественная реальность, постигаемая исключительно на духовном уровне (хотя и Тынянов, и Шкловский избегали разговоров о «духовных» субстанциях).

В «Проблеме стихотворного языка» Тынянов проясняет заявленную Шкловским категорию «отношения»: это не соединение и не соответствие элементов, а подчинение «выдвинутому» фактору остальных компонентов произведения. Граница между «выдвинутым» фактором и подчиненными, «деформированными» элементами может проходить даже внутри одного слова: например, на первый план может быть выдвинута его фонетическая экспрессия или лексическая окраска, а не предметное значение. Если применить тыняновскую мысль к структуре художественного образа, к поэтическому сравнению, то решающим

---

* *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990. С.120.

условием построения формы здесь будет не сходство составляющих образ элементов, а их контраст, неравноправие элементов. В плане же общеэстетическом для Тынянова форма — не «отражение» жизненной реальности, а смелая ее трансформация, «деформация».

При этом форма не может держаться на одном и том же соотношении главного и подчиненного элементов. Это соотношение постоянно меняется: то, что было подчиненным, становится главным, и наоборот. Так создается эффект протекания, необходимый и для творчества, и для восприятия его результатов.

Переводя тыняновскую логику в план оценочный, можно заметить, что в художественно полноценном произведении каждый последующий композиционный элемент (строка, строфа, глава, сцена и т.п.) представляет собой своеобразное «переключение», стремительное изменение соотношения между элементами. Степень интенсивности таких «переключений» — это и есть степень художественного совершенства. Так можно трактовать утверждение Тынянова о том, что «форма есть непрерывная установка различных эквивалентов, повышающая динамизм».

КОНСТРУКТИВНЫЙ ФАКТОР, КОНСТРУКТИВНЫЙ ПРИНЦИП, КОНСТРУКЦИЯ

Все эти синонимические термины не следует воспринимать буквалистски и связывать с конструктивизмом как художественным направлением, с какими-то технократическими веяниями и т.п. Латинский глагол «construo» означает «строить», «составлять», «создавать» — этот спектр значений и лег в основу одного из главных опоязовских терминов.

Конструктивный фактор — направление творческого усилия художника, способ обработки внехудожественного материала. В литературе конструктивный фактор реализуется на пересечении двух осей — композиционной и языковой. В других видах искусства композиция также является конструктивным началом, взаимодействуя со специфичным для каждого из этих искусств «главным» материалом.

О различии между конструктивным фактором стиха (ритм) и конструктивным принципом прозы («семаническая группировка» — сюжет) Тынянов говорит в статье «Литературный факт».

Конструктивный принцип — художественная доминанта произведения, общая закономерность в подчинении одних элементов другим. В известной мере понятие конструктивного принципа может быть сопоставлено с понятием стиля. Во всяком случае там, где Тынянов говорит об «империализме конструктивного принципа», который «стремится расшириться, распространиться на возможно более широкие области» («Литературный факт»), понятие конструктивного принципа может быть «переведено» понятием стиля без больших смысловых потерь. В свою очередь традиционное понимание стиля как единства разнородных элементов может быть значительно обогащено учетом того,что подлинное единство создается только борьбой стилеобразующих факторов.

Термин «конструкция» близок по значению термину «форма», с тем оттенком, что он означает форму, рассматриваемую в динамическом аспекте.

ПРИЕМ

Прием — конструктивный принцип в его единичном проявлении, конкретное свидетельство художественности текста.

У этого термина сложная и драматичная судьба. В 1917 г. во втором выпуске опоязовских «Сборников по теории поэтического языка» появилась статья Шкловского «Искусство как прием» (см. в новейших изданиях: *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983. С.9 — 25; *его же*. Гамбургский счет. М., 1990. С.58 — 72), где велась полемика с концепцией искусства как «мышления образами», а в качестве отличительного признака искусства выдвигался не образ, а прием. Феноменология приема рассматривалась Шкловским как остранение (термин был впервые введен автором статьи) на примере произведений Л. Толстого, а также фольклорных текстов. Формула «искусство как прием», с одной стороны, стимулировала дальнейшее развитие филологической мысли, с другой стороны,

вызвала неадекватную реакцию научных староверов и официального советского литературоведения. В частности, не было обращено внимание на слово «как»: ведь Шкловский, в общем, не утверждал, что искусство есть только прием, в приеме он видел специфическое активное начало, преобразующее материал, также входящий в состав искусства.

Сходную реакцию вызвало следующее высказывание Б. Эйхенбаума в его знаменитой работе «Как сделана "Шинель" Гоголя», впервые опубликованной в 1919 г.: «Исходя из основного положения — что ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым "отражением" личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы не можем и не имеем никакого права видеть в подобном отрывке что-либо другое, кроме определенного художественного приема»*.

В 1921 г. в Праге вышла книга Р. Якобсона о В. Хлебникове «Новейшая русская поэзия. Набросок первый», где содержалось важное рассуждение о необходимости научного изучения приема как такового: «Таким образом, предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением. Между тем до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу: быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин. Как бы забывалось, что эти статьи отходят к соответствующим наукам — истории философии, истории культуры, психологии и т.д. — и что последние могут, естественно, использовать и литературные памятники как дефектные, второсортные документы. Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать "прием" своим единственным "героем". Далее основной вопрос — вопрос о применении, оправдании приема»**.

И опять-таки полемически заостренная фраза о приеме как единственном «герое» науки о литературе затем неоднократно вырывалась оппонентами «формализма» из контекста, а общая позиция Якобсона (в данном случае это и позиция ОПОЯЗа) не была понята и осмыслена. Слово «прием» стало неким жупелом, приобрело криминальный оттенок и долгое время воспринималось чуть ли не как «выдумка» формалистов. Это слово многие десятилетия отсутствовало в литературных энциклопедиях, словарях литературоведческих терминов, вузовских учебниках по теории литературы. Все это не только обедняло научную мысль, но и вступало в противоречие со здравым смыслом.

Между тем необходимость в таком понятии, как прием, диктуется самой природой творчества, мастерства. Любопытно, как толкуется «прием» в словаре Даля: «ухватка, способ, сноровка». В качестве иллюстративных примеров Даль приводит такие высказывания: «Всякое мастерство требует знания приемов», «Прием мастера кажет». Совершенно очевидно, что проблема приема теснейшим образом связана с проблемой одаренности, что художественный талант есть не что иное, как способность человека осуществлять творческие приемы.

При этом не имеет значения, сознательно или бессознательно прибегает художник к тому или иному приему. Чешский литературовед Я. Мукаржовский, один из виднейших продолжателей научной традиции ОПОЯЗа, в своей статье «Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве» (1943) отмечал: «Преднамеренность и непреднамеренность — явления семантические, а не психологические...»*** Иными словами, важно само присутствие приема в тексте. И читатель может воспринимать художественно значимые приемы непосредственно-эмоционально, не вычленяя их аналитически, что отнюдь не может служить аргументом против существования приема как такового.

Объективный процесс развития литературоведческой мысли вновь ставит научное сознание перед проблемой материала и приема. Свидетельством «реабилитации» самого термина «прием» можно считать появление статьи «Прием литературный» в «Литературном

---

* *Эйхенбаум Б.* О прозе. Сборник статей. Л., 1969. С.321.

** *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С.275.

*** Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 192.

энциклопедическом словаре» (М., 1987); автор данной статьи А. М. Песков отмечает, что «ни одно исследование по поэтике литературы не обходится без выявления конструктивных приемов данного текста, данного писателя, данной литературной школы» (С.305).

Перед современным литературоведением стоит насущная задача системного изучения литературных приемов. Для этого необходимо соотнести саму категорию приема с такими древними, рожденными художественной практикой понятиями, как «сравнение», «метафора», «метонимия», «символ», «гипербола». Все эти приемы до сих пор рассматриваются в основном как речевые тропы, а не как конструктивные способы создания художественных образов. Сегодня нет уже необходимости так резко противопоставлять прием образу, как это делал некогда Шкловский: ведь создание образа невозможно вне приема. Понятие приема нуждается в последовательном соотнесении как с понятием материала, так и с понятием формы.

В системе художественного произведения литературные стили, направления вступают в сложные отношения главенства и подчиненности. В некоторых пограничных случаях прием может выступать как материал (реальным примером для Тынянова служила литературная пародия, комически объективирующая прием). Тынянов неоднократно указывал на необходимость исторически подходить к приему, видеть процесс его динамизации и автоматизации, учитывать его литературную функцию.

СТАТИЧЕСКОЕ И ДИНАМИЧЕСКОЕ

Антитеза «статическое — динамическое» близка к антитезе «материал — конструктивный фактор». Но отличается от нее в двух моментах. Во-первых, понятия статики и динамики Тынянов применяет, обращаясь к структуре конкретного произведения. Во-вторых, соотношение статических и динамических элементов в литературе Тынянов рассматривал как исторически подвижное (в то время как противопоставленность материала и конструкции — постоянный, фундаментальный закон искусства).

Два указанных момента, впрочем, тесно связаны, ибо, по Тынянову, любое произведение (высокохудожественное, посредственное, слабое) в самом своем строении отражает процесс литературной эволюции, несет отпечаток литературной эпохи с ее движущими противоречиями.

Антитезу «статическое — динамическое» можно приблизительно проиллюстрировать следующим синонимическим рядом: «мертвое — живое», «тривиальное — оригинальное», «пассивное — активное». При этом важно учитывать, что «статическое» не всегда означает нечто негативное: для Тынянова в самом совершенном произведении выделяются элементы выдвинутые, динамические, и ослабленные, статические.

Антитезу «статическое — динамическое» можно проследить на нескольких уровнях.

Во-первых, свойством статичности обладает материал, еще не подвергшийся художественному преломлению, «деформации». Динамика в тыняновском понимании не переносится в искусство «из жизни», а рождается в процессе творчества.

Во-вторых, элементы произведения остаются статическими, когда они существуют изолированно, не включены в целостную систему «соотносительности и интеграции».

В-третьих, внутри любого произведения существует внутренний конфликт между частями и уровнями, когда динамические элементы подчиняют себе статические.

В-четвертых, и конструктивные факторы могут исторически изнашиваться, утрачивать свою действенность. В таких случаях Тынянов говорит об автоматизации приема, утрате им динамики и переходе его в статическое качество.

Необходимо еще добавить, что тыняновская антитеза применима не только к литературным явлениям, но и к их восприятию, читательскому и исследовательскому. Неумение отделять материал от приема, чувствовать эстетическую специфику литературы, понимать ее историческое движение — все это статичный взгляд с неизбежными аберрациями. Адекватное же восприятие литературы требует динамического к ней подхода, стойких эстетических навыков и постоянной их тренировки.

ФУНКЦИЯ

«Функция каждого литературного элемента есть его соотносительность с другими и с конструктивным принципом целого... Функция каждого произведения — его соотнесенность с другими (так же, как функция всей "литературы" — в ее соотнесенности с другими

рядами культуры)» — такое определение дал Тынянов в предисловии к коллективному сборнику статей «Русская проза» (Л., 1926. С.9).

Из этой дефиниции следует, что ближайший терминологический синоним «функции» — «отношение» (см. процитированное в главке «Форма» определение Шкловским литературного произведения). В опоязовском контексте понятие функции имело особый смысл, существенно расходящийся с теми значениями, которые придавали и придают данному термину представители других научных школ.

«Функция» — один из самых распространенных общенаучных терминов. На его семантику существенно влияет то значение, которое он имеет в математике — величина, меняющаяся по мере изменения другой величины. Опоязовская «функция» — нечто совершенно иное: в литературе непрерывно меняется сам характер соотнесенности частей и целого; функция подвижна и динамична.

В приведенном выше определении Тынянова понятие функции применено к нескольким уровням, и на каждом из этих уровней оно приобретает особые семантические оттенки (см. понятие автофункции и синфункции в статье «О литературной эволюции»). Функция литературного элемента по отношению к другим — это всегда подчинение материальных элементов конструктивным. Функция каждого произведения по отношению к другому произведению — это равноправное соотношение частей единого целого. Наконец, функция всей литературы, ее «соотнесенность с другими рядами культуры» — это сложное взаимодействие разноприродных автономных сущностей.

Литературный ряд, развиваясь по своим имманентным законам, неизбежно пересекается с «соседними рядами», прежде всего социальным. Как «соседние ряды» могут также рассматриваться философия, религия, этика и мораль, наука, различные виды искусства помимо литературы. И такое пересечение — это всегда взаимодействие на равных, а не элементарная зависимость одного от другого. Эта важнейшая для Тынянова и его единомышленников предпосылка чрезвычайно трудна для усвоения, поскольку тоталитарная идеология предписывает литературе роль «колесика и винтика» и именно в таком плане трактует «общественную функцию» искусства. С опоязовской «функцией» это, естественно, не имеет ничего общего.

Опоязовская концепция литературной функции вырабатывалась в ситуации плодотворного контакта между литературоведением и языкознанием 20-х годов. Поэтому, читая Тынянова, необходимо ориентироваться на трактовку «поэтической функции языка» в трудах представителей Пражской лингвистической школы, в особенности Р. Якобсона и Я. Мукаржовского (см.: Пражский лингвистический кружок / Сб.статей. М., 1967; *Вахек Й.* Лингвистический словарь Пражской школы. М., 1964). Надо также иметь в виду разработанную в 20-е годы В. Я. Проппом концепцию функции персонажей (*Пропп В. Я.* Морфология сказки. М., 1969). При этом, конечно, приходится учитывать, что фольклорная сюжетная «функция» отличается от сходных литературных явлений большей структурной жесткостью.

В дальнейшем, однако, значение термина «функция» в советском литературоведении подверглось значительному размыванию. Возникло, в частности, такое сомнительное терминологическое новообразование, как «историко-функциональное изучение литературы», за которым стоит эклектический гибрид истории литературы и истории ее восприятия, совокупности ее интерпретаций. Учитывая всю эту терминологическую разноголосицу, едва ли стоит перенимать у Тынянова само слово «функция» (поскольку опоязовское его значение современной филологией безвозвратно утрачено и подменено множеством других). Важно перенять тыняновское понятие функции как инструмент анализа и познания, быть может, даже обозначив его при этом другими терминами.

УСТАНОВКА

«Установка есть не только доминанта произведения (или жанра), функционально окрашивающая подчиненные факторы, но вместе и функция произведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному — речевому ряду»,— сказано в статье «Ода

как ораторский жанр» (*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.228).

Таким образом, понятие установки носит двунаправленный характер. С одной стороны, установка — это конструктивный фактор (доминанта) произведения. С другой стороны, установка — это связь произведения с внехудожественной реальностью. Применительно к русской оде XVIII в. речь шла о взаимодействии развития одического жанра с развитием русского языка.

Тынянов особо подчеркивал, что установка в его понимании — это не «творческое намерение автора», которое может расходиться с объективным результатом. Установка — это общее направление развития жанра, обусловленное взаимодействием внутрилитературных и внелитературных факторов.

Литературная борьба, по Тынянову,— это «борьба за функцию поэтического слова, за его установку, соотнесенность с литературой, с речевыми и внелитературными рядами» (*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С.252). Эти завершающие статью слова наводят на мысль, что понятие установки применимо к взаимодействию литературы не только с «речевым рядом», но и с другими внелитературными «рядами»: социальным, идеологическим и т.п. Данный подход дает возможность рассмотреть каждый жанр и с точки зрения его имманентного развития, и с точки зрения его специфической связи с нехудожественной реальностью. Такая возможность исследования конкретных «установок» разных жанров в разные эпохи остается открытой для современного литературоведения.

Условные сокращения

АиН — *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. Л., 1929.
ПСЯ — *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965.
ПиЕС — *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968.
ПИЛК — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Проблема стихотворного языка

Первое издание:«Academia». Л., 1924, под грифом «Российский Институт Истории Искусств. Вопросы поэтики. Непериодическая серия, издаваемая Разрядом Словесных искусств» с пометкой «Выпуск V».

Вторая публикация: *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Статьи.— М.; Сов. писатель, 1965. Печатается по этому изданию.

С.23 [1*] Первоначальный текст предисловия — ПИЛК. С. 253 — 254, где он опубликован по архивной рукописи. Этот вариант содержит несколько более развернутую полемику с идеями А. А. Потебни, завершается опущенными в ходе редакционной подготовки словами:«Свою работу я посвящаю обществу, с которым она тесно связана,— Опоязу».

С.25 [2*] Имеется в виду, в частности, «История русской интеллигенции» Д. М. Овсянико-Куликовского (2-е изд.— 1907 г.), где персонажи русской классики (Чацкий, Онегин, Печорин, Рудин, Лаврецкий, Тентетников, Обломов и т.д.) рассматриваются как «классовые» и «общественно-психологические» типы, сопоставляются с реальными деятелями XIX в. Предпосылкой статического героя Тынянов называет взгляд на литературного персонажа без учета той художественной условности, что неизменно сопутствует творчеству. «Динамический» подход к литературному персонажу предполагает три основных аспекта.

Во-первых, персонаж по ходу произведения может претерпевать такие изменения, какие невозможны для реального человека в обыденной жизни. Вслед за Гёте Тынянов прибегает к примеру «двойного факта» в «Макбете» Шекспира. С точки зрения искусства нет никакого противоречия в том, что в одном месте трагедии леди Макбет говорит о своих детях, а в другом — упоминается о ее бездетности. Двойная художественная мотивировка характеров и судеб персонажей приобрела широкое распространение в литературе и искусстве XX в. Достаточно привести такой пример, как явно двуплановый финал романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Согласно одной сюжетной версии герои улетают вместе со свитой Воланда к своему «вечному дому». Вторая версия заключается в том, что Мастер умирает в больничной палате и в ту же минуту где-то умирает Маргарита. Художественный

же смысл финала создается сочетанием двух взаимоисключающих (с обыденной, «статической» точки зрения) версий.

Во-вторых, герой динамический всегда соотнесен с автором, что также делает неправомерным подход к нему как к реально-обыденному «живому человеку». Так, пушкинский Онегин не может быть верно понят только на элементарно-фабульном уровне (что характерно даже для трактовки этого героя Белинским), без учета сложного диалога между автором и Онегиным, проходящего через весь роман. Иногда автор «отдает» персонажу такие собственные свойства, мысли и чувства, которые как будто даже не вписываются в психологический облик персонажа: например, в «Мертвых душах» Гоголя размышления Чичикова над списками купленных им крестьян постепенно переходят в лирический монолог о русском народе, о России. Ясно, что монолог этот принадлежит уже самому автору, однако автор не провел четкой границы между собой и Чичиковым, преследуя некоторую художественную цель. Тыняновская идея динамического героя соотносима с концепцией автора и героя в трудах М. М. Бахтина, и прежде всего с незавершенной работой 20-х годов «Автор и герой в эстетической действительности» (См.: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества.М., 1979. С. 7 — 187), где соотношение автора и персонажа философски трактуется как связь между творцом и творением и как диалог «человека с человеком».

В-третьих, литературный герой не может быть адекватно воспринят вне языка, вне художественного слова. Четырехстопный ямб пушкинского романа в стихах входит в структуру образа Онегина, а гоголевская повествовательная интонация — важнейшая составляющая образа Чичикова. Сама динамика художественной речи влияет на развитие характеров, не всегда сообразуясь с житейскими и психологическими мотивировками.

Современное литературоведение вслед за Тыняновым порой отмечает, что «литературный герой — это структура, динамическое соотношение элементов...» (*Гинзбург Лидия.* О литературном герое. Л., 1979. С. 217), однако приемы и методика анализа этой структуры разработаны недостаточно. Тынянов явно поторопился, утверждая, что критика, разбирающая литературных героев как живых людей, ушла в прошлое. Подобный подход сохранился до нашего времени. Достаточно вспомнить совсем недавние споры в связи с публикацией в СССР романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» и запоздалые попытки осуждения главного героя или реакцию на произведение В. Гроссмана «Жизнь и судьба», «Все течет», когда отдельные высказывания персонажей инкриминировались автору без каких-либо оговорок.

С.31 [3*] Тыняновская трактовка максимума и минимума условий художественности — наглядный пример того, что собственно научная мысль не должна идти на поводу у обыденных представлений, у житейского здравого смысла. Ненаучное, профаническое мышление предпочитает обычно «максимум», верит только осязаемым количественным данным: редко встречается — значит, нехарактерно. Такой же бытовой подход, к сожалению, лежит и в основе некоторых математизированно-статистических исследований по поэтике и стиховедению, авторы которых избегают эстетической рефлексии с целью достигнуть большей «объективности». Однако повышенная значимость «крайних», пограничных явлений — это также объективная данность, с которой нельзя не считаться.

С.35 [4*] Полемика Тынянова с «акустическим» подходом, с традицией «слуховой филологии» не должна заслонить от читателя огромную важность изучения звукового строя поэзии. В современной поэтике и стиховедении до сих пор продолжается разработка многих аспектов «акустического» подхода, здесь и поныне существует множество интересных и нерешенных вопросов. Рекомендуем читателю ознакомиться с книгами Е. Г. Эткинда «Разговор о стихах» (М., 1970), Ю. М. Лотмана «Анализ поэтического текста. Структура стиха» (Л., 1972), М. В. Панова «Современный русский язык. Фонетика» (М., 1979, раздел «Фонетика поэтической речи»), «История русского литературного произношения XVIII — XX вв.», где содержится множество теоретических обобщений и конкретных разборов поэтических текстов с точки зрения их звуковой организации.

Согласно Тынянову, стих несводим к звуковой реальности. Формируясь на фонетической материальной основе, стиховой ритм выходит затем за пределы этой основы, начинает подчинять себе элементы, не звуковые по природе («пропущенные строфы» у Пушкина, не передаваемые «акустически»). Четвертый раздел первой главы «Проблемы стихотворного

языка» содержит обоснование тыняновской мысли о надзвуковой, надакустической специфике стиха как такового. Однако для того чтобы подойти к пониманию этой сложнейшей теоретической идеи, необходимо уверенно владеть навыками «акустического» подхода, опытом анализа поэзии как звучащей речи.

С.42 [5*] Это положение стоит проследить на конкретном примере верлибра. Возьмем хрестоматийный образец — стихотворение Блока «Она пришла с мороза...»:

Она пришла с мороза
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

Первый стих задает «динамическую изготовку»: с точки зрения метрической «Она пришла с мороза» соответствует строке трехстопного ямба. Второй стих — «Раскрасневшаяся» — отклоняется от заданного ритма и, таким образом, реализует функцию «неразрешенной изготовки» и т.д.

С.43 [6*] Свободный стих не приобрел в русской поэзии XX в. такого важного значения, которое предсказывал здесь Тынянов, опираясь, в частности, на творческий опыт Хлебникова. «Характерным стихом нашей эпохи» (для Тынянова это выражение имело не количественный, а качественный смысл) верлибру помешали стать и внутренние, и внешние причины: официальная советская литература и критика долгие годы относилась к верлибру «как к стиху исключительному», более того — нежелательному, неестественному, далекому от национальных традиций. Отразилось это и на крайне осторожном отношении к верлибру со стороны некоторых стиховедов.

В последние годы происходит определенная «реабилитация» свободного стиха: появилось несколько антологий современного русского верлибра, впервые опубликованы в СССР произведения Г. Айги, пишущего исключительно свободным стихом, многие прежде неизвестные верлибры В. Сосноры. И стиховеды сегодня вновь обращаюся к тыняновской концепции свободного стиха, согласно которой он является не «усложнением» стиха метрического, а, наоборот, исходной формой стиха как такового.

С.49 [7*] См.: *Бобров С. П.* Теснота стихового ряда (опыт статистического анализа литературоведческого понятия, введенного Ю. Н. Тыняновым) //Русская литература. 1965. № 3. С. 109 — 124.

[8*] Противопоставление сукцессивности стиховой речи и симультанности речи обыденной или прозаической носит у Тынянова достаточно условный характер. «Сукцессивный» (лат. successivus) означает «последующий», «симультанный» (франц. simultané) — одновременный. Однако этимология этих терминов и их некоторая метафоричность уводят в сторону от того смысла, который хотел в них вложить автор и который вытекает из контекста всей книги. Важно само противопоставление двух конструктивных принципов, которые в сущности могли бы именоваться иначе.

Интересная трактовка тыняновской антитезы содержится в статье М. Л. Гаспарова «Первочтение и перечтение: к тыняновскому пониманию стихотворной речи» (Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 15 — 23). Сукцессивность здесь соотнесена с актом «первочтения», а симультанность — с актом «перечтения». М. Л. Гаспаров пишет о двух типах восприятия текста, о двух моделях культуры. Эти культурологические построения ценны сами по себе, но тыняновская антитеза сукцессивности и симультанности имела более конкретный смысл и была прочно связана с антитезой стиха и прозы. По Тынянову, все элементы стихотворного текста существуют — независимо от их психологического восприятия — как бы последовательно, в движении друг за другом; все же элементы прозаического текста существуют как бы одновременно, одномоментно. Что же касается «первочтения» и «перечтения», то каждый из этих типов восприятия применим и к поэзии, и к прозе.

С.108 [9*] Слова «сюжет», «сюжетный» в «Проблеме стихотворного языка» обозначают в целом событийную сторону произведения. Однако если следовать разграничению сюжета и фабулы, принятому в других работах Тынянова (см., в частности, статью «О сюжете и фабуле в кино»), то получится, что перспектива стиха преломляет именно фабульную перспективу, а сюжет становится фактором стихотворного ритма.

Литературный факт

Впервые: Леф. 1924. № 2 С. 101 — 116, под названием «О литературном факте», без посвящения. Последующие публикации: АиН; ПИЛК. С. 255 — 270. Печатается по: ПИЛК.

О литературной эволюции

Впервые: На литературном посту. 1927. № 10. С. 42 — 48, под названием «Вопрос о литературной эволюции», без посвящения. Последующие публикации: АиН; ПИЛК. С. 270 — 281. Печатается по: ПИЛК.

Проблемы изучения литературы и языка

Впервые: Новый Леф. 1928. № 12. С. 35 — 37. Написано в соавторстве с Р. О. Якобсоном. Последующие публикации: Хрестоматия по теоретическому литературоведению /Изд. подготовил Игорь Чернов. Тарту, 1976; ПИЛК. С. 282 — 283. Печатается по: ПИЛК.

Как мы пишем

Впервые: Как мы пишем. Л., 1930. С. 125 — 134. Последующие публикации: Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966; Как мы пишем. М., 1989. С. 136 — 146. Печатается по: Как мы пишем. М., 1989.

Пушкин

Впервые: АиН. С. 228 — 291. Последующие публикации: Энциклопедический словарь Гранат. Т. 34 (сокращенный вариант); ПиЕС. С. 122 — 165. Печатается по: ПиЕС.

Вопрос о Тютчеве

Впервые: Книга и революция. 1923. № 3. С. 24 — 30. Последующие публикации: АиН; ПИЛК. С. 38 — 51. Печатается по: ПИЛК.

Стиховые формы Некрасова

Впервые: Летопись дома литераторов. 1921. № 4. 30 декабря. С. 3 — 4. Последующие публикации: АиН; ПИЛК. С. 18 — 27. Печатается по: ПИЛК.

Блок

Впервые: Об Александре Блоке //Карточный домик. Пб., 1921. С. 237 — 264, в составе статьи «Блок и Гейне». Последующие публикации: АиН, под названием «Блок»; ПСЯ; ПИЛК. С. 118 — 123. Печатается по: ПИЛК.

В предисловии к книге «Архаисты и новаторы» Тынянов так объяснил трансформацию статьи «Блок и Гейне» в статью «Блок»:«Одна статья представляла собой искусственную параллель между одним новейшим русским поэтом и одним иностранным старым; второй член параллели я отбросил».

О Хлебникове

Впервые: *Хлебников В.* Собр. соч. /Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л., 1928. Т. 1. С. 17 — 30. Последующие публикации: АиН; ПСЯ. С. 283 — 299. Печатается по: ПСЯ.

С.233 [1*] Дальнейшее развитие тыняновского положения об эпическом характере поэзии Хлебникова см. в кн.: *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников. М., 1990. С тыняновской концепцией поэтики Хлебникова перекликаются также книги Н. Л. Степанова «Велимир Хлебников» (М., 1975), В. П. Григорьева «Грамматика идиостиля. В. Хлебников» (М., 1983) и «Словотворчество и смежные проблемы языка поэта» (М., 1986), статьи В. В. Иванова, А. Е. Парниса, М. Я. Полякова и других исследователей (см. библиографию в книгах Р. В. Дуганова и В. П. Григорьева).

200. 000 метров Ильи Эренбурга

Впервые: Жизнь искусства. 1924. № 4. С. 14, под псевдонимом Ю. Ван-Везен. Печатается по тексту журнальной публикации.

Сокращение штатов

Впервые: Жизнь искусства. 1924. № 6. С. 21 — 22, под псевдонимом Ю. Ван-Везен. Последующая публикация: ПИЛК. С. 144 — 146. Печатается по: ПИЛК.

Журнал, критик, читатель и писатель

Впервые: Жизнь искусства. 1924. № 22. С. 14 — 15, под псевдонимом Ю. Ван-Везен. Последующая публикация: ПИЛК. С. 147 — 149. Печатается по: ПИЛК.

Литературное сегодня

Впервые: Русский современник. 1924. № 1. С. 292 — 306. Последующая публикация: ПИЛК. С. 150 — 166, с добавлением по архивному тексту. Печатается по: ПИЛК.

Промежуток

Впервые: Русский современник. 1924. № 4. С. 209 — 221. Последующие публикации: АиН (с дополнениями и изменениями); ПИЛК. С. 168 — 195. Печатается по: ПИЛК.

Иллюстрации

Впервые: Книга и революция. 1923. № 4. С. 15 — 19. Последующие публикации: АиН; ПИЛК. С. 310 — 318. Печатается по: ПИЛК.

Кино — слово — музыка

Впервые: Жизнь искусства. 1924. № 1. С. 26 — 27, под псевдонимом Ю. Ван-Везен. Последующая публикация: ПИЛК. С. 320 — 322. Печатается по: ПИЛК.

О сюжете и фабуле в кино

Впервые: Кино. Л., 1926. 30 марта. Последующая публикация: ПИЛК. С. 324 — 325. Печатается по: ПИЛК.

СОДЕРЖАНИЕ

Критика

Литература и другие виды искусства

Научное издание

Тынянов Юрий Николаевич

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ

Зав. редакцией *Г. Н. Усков*. Редактор *Т. А. Феоктистова*. Художник *Э. А. Марков*. Художественный редактор *Е. Д. Косырева*. Технические редакторы *Л. А. Овчинникова*, *О. В. Дружкова*. Корректор *Л. А. Исаева*. Операторы *О. В. Петрова*, *Е. В. Зайцева*

ИБ № 8897

ЛР №010146 от 25.12.91 Изд. № ЛЖ-123. Сдано в набор 02.03.93.
Подп. в печать 09.04.93. Формат 60 × 88/16. Бум. офс. № 2. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Объем 19,60 усл. печ. л. 19,85 усл. кр.-отт. 21,17 уч.-изд. л.
Тираж 5 000 экз. Заказ № 931.

Издательство "Высшая школа", 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., 29/14.

Набрано на персональном компьютере издательства.

Отпечатано в Московской типографии № 8 Министерства печати и информации Российской Федерации, 101898, Москва, Центр, Хохловский пер., 7.

Ю. Н. ТЫНЯНОВ

Литературный факт

ВШ